arta

ANUL XXXIII NR. 11/1986

arta

ANUL XXXIII NR. 11/1986

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.73.15 71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, François Pamfil, Mihai Drișcu

RESPONSABIL DE NUMĂR

Theodor Redlow

MACHETA ARTISTICĂ

Gheorghe Matei

PREZENTARE TEHNICĂ

Gheorghe Matei

CORECTURĂ

Liana Poslușnic

FOTOGRAFII ALB NEGRU

Cornelia Șoancă, Atanase Cartojan, Dan Dinescu, Eugeniu Lupu, Mihai Oroveanu

FOTOGRAFII ȘI DIAPOZITIVE COLOR

Radu Braun, Mihai Oroveanu, Corneliu Baba, Nina Mereanu

Redacția mulțumește artiștilor pentru materialul fotografic pus la dispoziție spre publicare.

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali și la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180— 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ « ARTA GRAFICĂ », CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România

	1	Pentru dezarmare, pentru pace — voința unanimă a poporului român	
CRONICĂ	2	Eroi ai luptei poporului român pentru unitatea și independența patriei	Dan Grigorescu
	3	Expoziția de artă plastică dedicată Anului Internațional al Păcii	Alexandra Titu
CORNELIU BABA: 80 DE ANI	4	Scrisori la o aniversare	Theodor Redlow— Corneliu Baba
	5	Din caietele artistului	
	6	Evocare	Ion Irimescu
	7	Saturn și Jupiter	Andrei Pleșu
	8	Originalitatea lui Corneliu Baba	Edgar Papu
	9	Însemnări	Octav Grigorescu, Călin Dan
	10	Omagiul elevilor	Sorin Dumitrescu, Liviu Lăzărescu, Vladimir Zamfirescu
ARTA: DURATĂ ȘI TENSIUNE	14	Puncte de vedere: Solomon Marcus, Corneliu Cezar, Anca Oroveanu, Octav Grigorescu, Mihai Sârbulescu, Alexandrina Gheție, Anca Vasiliu, Alexandra Titu	
PROFIL	25	Neliniștea, suflul, respirația	Constantin Flondor
	26	Schiță pentru un portret al artistului la 50 de ani	Andrei Pleșu
CRONICĂ	27	Mariana Macri, arhitecturi textile	Theodor Redlow
ATELIER 35	29	Victoria Zidaru	Mihai Drișcu
	30	Aspecte ale unei generații	Călin Dan
CRONICĂ	31	Afișul bulgar	A. Marcu
	32	Jurnalul galeriilor	Adela Marcu, G. Mihăiță
CĂRȚI/IDEI	35	Cartea de artă	Dan Grigorescu
	36	Un dicționar indispensabil	Vasile Drăguț
	37	Monografiile « Alexandru Phoebus »; « Mattis Teutsch »	Gheorghe Vida
	38	Meridiane	
	40	Simeze. Agenda U.A.P.. Calendar	

COPERTA	I	Peisaj	Corneliu Baba
	VI	Toledo, 1973	Corneliu Baba

	1	Pour le désarmement, pour la paix — la volonté unanime du peuple roumain	
CHRONIQUE	2	Héros de la lutte du peuple roumain pour l'unité et l'indépendance de la patrie	Dan Grigorescu
		Exposition d'art plastique dédiée à l'Année internationale de la Paix	Alexandra Titu
LE 80ème ANNIVERSAIRE DE CORNELIU BABA	4	Lettres à un anniversaire	Theodor Redlow — Corneliu Baba
	5	Les cahiers de l'artiste	
	6	Evocation	Ion Irimescu
	7	Saturne et Jupiter	Andrei Pleșu
	8	L'originalité de Corneliu Baba	Edgar Papu
	9	Notes	Octav Grigorescu Călin Dan
	10	L'hommage desélèves	Sorin Dumitrescu Liviu Lăzărescu Vladimir Zamfirescu
L'ART: DURÉE ET TENSION	14	Points de vue: Solomon Marcus, Corneliu Cezar, Anca Oroveanu, Octav Grigorescu, Mihai Sârbulescu Alexandrina Gheție, Anca Vasiliu, Alexandra Titu	
	25	Inquiétude, souffle, respiration	Constantin Flondor
PROFIL	26	Le portrait de l'artiste à son 50-ème anniversaire	Andrei Pleșu
CHRONIQUE	27	Mariana Macri, architectures textiles	Theodor Redlow
ATELIER 35	29	Victoria Zidaru	Mihai Drișcu
	30	Quelques aspects d'une génération	Călin Dan
CHRONIQUE	31	L'affiche bulgare	Adela Marcu
	32	Le journal des galéries	A. Marcu, G. Mihăiță
LIVRES/IDÉES	35	Le livre d'art	Dan Grigorescu
	36	Un dictionnaire indispensable	Vasile Drăguț
	37	Monographies: « Alexandru Phoebus »; « Mattis Teutsch »	Gheorghe Vida
	38	Méridiens	
	40	Cimaises. L'agenda de l'U.A.P. Calendrier	

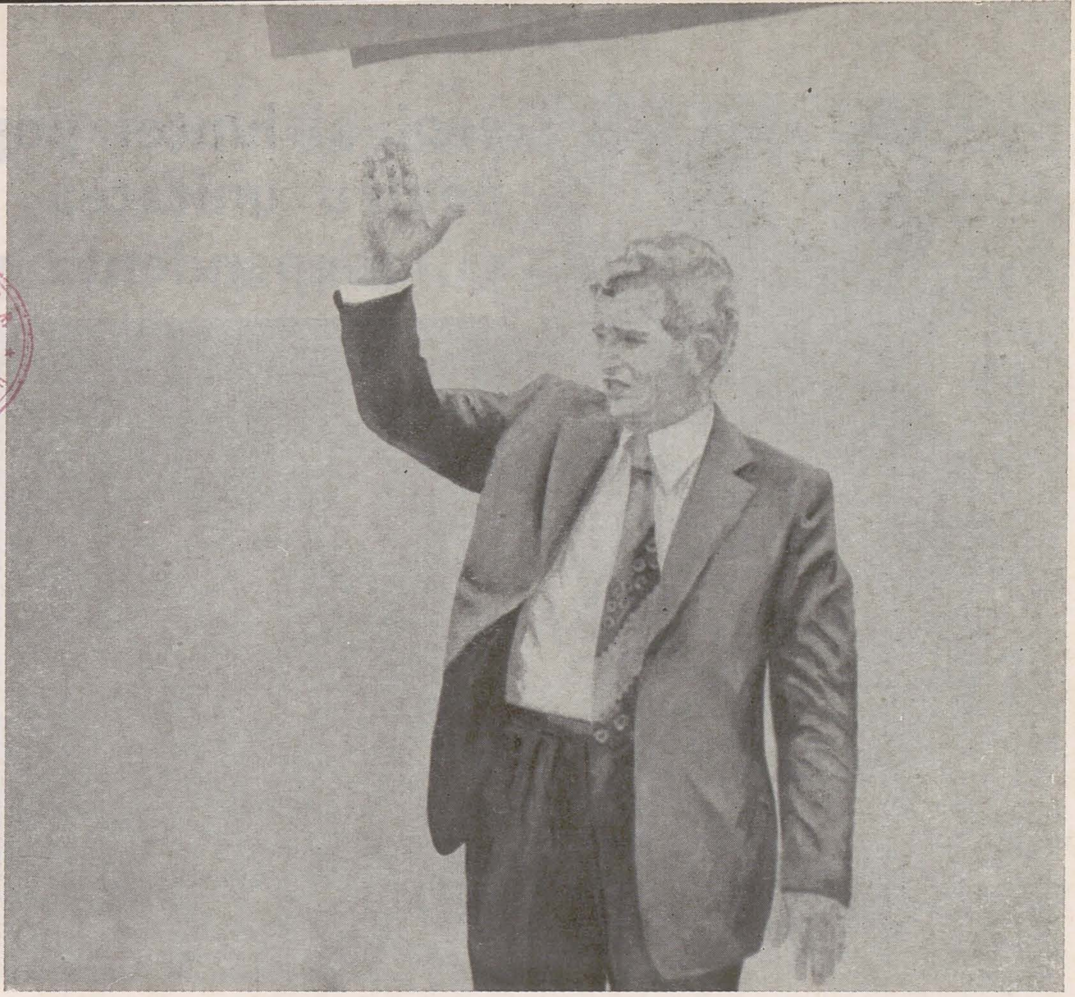
COUVERTURE	I	Paysage	Corneliu Baba
	IV	Tolede, 1973, huile	Corneliu Baba

	1	За разоружение, за мир — единогласная воля румынского народа	
ХРОНИКА	2	Герои румынского народа за единство и независимость родины	Дан Григореску
	3	Выставка посвященная Международному Году Мира	Александра Титу
КОРНЕЛИУ БАБА: 80 ЛЕТ	4	Письма к годовщине	Теодор Редлов, Корнелиу Баба
	5	Тетради художника	
	6	Воспоминания	Ион Иримеску
	7	Сатурн и Юпитер	Андрей Плешу
	8	Подлинность Корнелиу Баба	Эдгар Папу
	9	Заметки	Октав Григореску, Кэлин Дан
	10	Почтение последователей	Сорин Думитреску, Ливиу Лэзэреску, Владимир Замфиреску
ИСКУССТВО: ПРОДОЛЖИТЕЛЬНОСТЬ И НАПРЯЖЕНИЕ	14	Точки зрения: Соломон Маркус, Корнелиу Чезар, Анка Оровяну, Октав Григореску, Михай Сырбулеску, Александрина Геције, Анка Василиу, Александра Титу	
ПРОФИЛЬ	25	Беспокойствие, дыхание	Константин Флондор
	26	Эскиз для портрета художника в 50 лет	Андрей Плешу
ХРОНИКА	27	Мариана Макри — архитектура ткани	Теодор Редлов
АТЕЛЬЕ 35	29	Виктория Зидару	Михай Дришку
	30	Черты одного поколения	Кэлин Дан
ХРОНИКА	31	Болгарский плакат	А. Марку,
	32	Журнал галереи	Адела Марку Г. Михэицэ
КНИГИ/ИДЕИ	35	Художественная книга	Дан Григореску
	36	Необходимый словарь	Василе Дрэгуц
	37	Монографии « Александру Фебус » и « Маттис Тоич »	Георге Вида
	38	Меридианы	
	40	Выставки. Записная книжка С. Х. Календарь	

ОБЛОЖКА	I	Пейсаж	Корнелиу Баба
	IV	Толедо, 1973	Корнелиу Баба

Hotărîrea României de a reduce unilateral armamentele, efectivele și cheltuielile militare demonstrează cu putere voința nestrămutată a întregii noastre națiuni de a se angaja cu toate forțele și de a participa activ la lupta pentru dezarmare, pentru pace, pentru făurirea unei lumi mai bune și mai drepte pe planeta noastră, fără arme și fără războaie, a unei lumi a înțelegerii și colaborării pașnice între toate națiunile.

NICOLAE CEAUȘESCU



VLADIMIR ȘETRAN: *Portret*

românia—pace

La 23 noiembrie 1986, consfințind prin votul său strălucita inițiativă a conducătorului partidului și statului, poporul român și-a spus cu putere glasul, afirmîndu-se în fața întregii lumi ca o unanimă și fermă voință de pace. Acest referendum, înscris de curînd în Constituția țării, ca formă de consultare a poporului în probleme de importanță deosebită, depășește prin semnificații și prin răsunet contextul național. A fost cea mai largă consultare a poporului, unică în lume, se poate spune, pentru că au fost chemați să-și spună cuvîntul, în legătură cu asigurarea viitorului lor pașnic, și tinerii între 14 și 18 ani. Pentru prima dată în lume, un întreg popor a spus, într-o unică voință, un DA hotărît dezarmării și păcii pe pămînt. Acest act de importanță istorică constituie, în actuala situație internațională, deosebit de gravă și complexă, mai mult decît un eveniment național: este o chemare adresată tuturor popoarelor și un exemplu pentru toate statele lumii că se poate și trebuie să se treacă de la declarații de bune intenții la fapte concrete pe calea înfăptuirii dezarmării, acest imperativ vital al lumii de azi.

Mobilizat de cutezătoarea gîndire a tovarășului Nicolae Ceaușescu, de umanismul revoluționar ce însuflețește întreaga viață și activitatea politică a iubitului nostru conducător, poporul român a înscris, prin opțiunea categorică formulată la referendum, o nouă etapă a luptei pentru pace, o pagină de început a unei istorii în care să triumfe rațiunea. Numai un asemenea viitor al păcii și al colaborării ne va permite se făurim, în liniște și deplină securitate, planurile noastre de dezvoltare, de bunăstare, de progres economic și social.

Cetățenii României socialiste sînt hotărîți să-și întărească votul dat la 23 noiembrie, la puțin timp după împlinirea a doi ani de la Congresul al XIII-lea al partidului, prin noi și noi fapte de muncă, prin realizări care vor spori și mai mult forța patriei noastre, asigurîndu-i un loc demn, în libertate, între națiunile lumii. Această hotărîre îi animă și pe oamenii de cultură, pe creatorii de frumos și făuritorii de conștiință nouă, cărora tovarășul Nicolae Ceaușescu le-a adresat, de la tribuna marii adunări populare pentru dezarmare și pace din Capitală, un mobilizator îndemn: «*Faceți totul pentru ca știința, arta și învățămîntul să se afirme tot mai mult ca factori fundamentali ai progresului multilateral al societății socialiste românești, ca o puternică forță a construcției socialiste și comuniste din patria noastră, ca o puternică forță a păcii!*»

VALENTIN TĂNASE: *Nașterea poporului român*

eroi ai luptei poporului român pentru unitatea și independența patriei

artă și istorie

dan grigorescu

Arta ca oglindă a istoriei — iată un subiect cu largă semnificație, asupra căruia au meditat deopotrivă esteticienii și artiștii. Există o sintaxă artistică proprie creației de evocare istorică? Multă vreme s-a crezut că nu se poate vorbi despre faptele trecutului decît într-un anumit fel, că doar compoziția narativă (și aceasta înțeleasă, nu o dată, ca ilustrare a unor concepții estetice strict circumscrise unei anume arii a formelor de expresie) e în stare să reveleze înțelesurile istoriei naționale.

O expoziție cum e aceea din sălile Muzeului de Artă al Republicii, deschisă către sfîrșitul lui septembrie, are meritul de a pune în lumină permanenta actualitate a raportului esențial dintre artă, indiferent de modalitatea ei stilistică, și realitatea unei lumi specifice, urmărită în desfășurarea ei de-a lungul secolelor. Înainte de toate, expoziția nu a fost gîndită ca o simplă colecție de documente, ci ca o antologie de opere care ilustrează o concepție, o certitudine filosofică a artiștilor, chemați să redescopere sensurile unor idei esențiale — permanențele unei națiuni, actele ei de bravură și înfățișările simple ale vieții cotidiene care o justifică.

O conștiință clară a apartenenței la o lume care își proclamă, prin fapte, dreptul la libertate și la pace constituie una din trăsăturile cele mai importante ale artei românești de totdeauna. Ai, uneori, impresia că expoziția e o necesară prelungire a aceleia care, în sălile alăturate ale Muzeului, adună laolaltă, într-o cuprinzătoare și elocventă antologie, operele create în epocile îndepărtate ale istoriei noastre artistice, opere ce dau măsura însemnătății acordate de artiștii de pe acest teritoriu de cultură evenimentelor prezentului lor.

Cei mai de seamă artiști români au avut întotdeauna sentimentul că nu sînt numai martori, ci participanți la istoria țării lor. A fost foarte nimerit să fie aduse în expoziție cîteva opere de artă semnate de Nicolae Grigorescu, Szathmary, Aman, de alți artiști ai trecutului (evident, lista lor ar fi putut fi oricînd întregită cu alte nume de înalt prestigiu), pentru că ele au, neîndoielnic, înțelesul unei lecții de atitudine artistică și de conștiință patriotică. Marea simplitate, respingerea emfazei, încercarea constantă de a regăsi sensurile umane în fiecare faptă a istoriei trecute și a celei prezente constituie trăsături esențiale ale tradiției noastre artistice.

Trăsături pe care le-au înțeles cei mai mulți artiști contemporani cu noi. Ei și-au dat seama că realitatea conține o tensiune lirică îndeajuns de puternică pentru a face inutilă (ba chiar păgubitoare) orice intervenție grandilocventă. Comentînd evenimentele istoriei, ei aspiră la definirea lor metaforică și — cu unele excepții — nu la repovestirea lor pe un ton declamatoriu. Subiectul în sine (lucrul e foarte bine știut și nu cred că e nevoie să se insiste asupra lui) cuprinde un adînc înțeles patriotic; dar artistul are obligația de a-l traduce într-un limbaj propriu și nu de a-l reproduce fotografic, fără a-l investi cu întreaga semnificație poetică pe care i-o dăruiește arta.

Vasta cronică a istoriei naționale nu se alcătuiește din alăturarea unor date, ca într-o cronologie pentru uzul școlar, ci din însumarea unor atitudini filosofice și poetice elevate. Marii cronicari, Ureche, Costin, Neculce, nu au pus una lîngă alta întîmplări din viața poporului lor, ci au dat glas, prin intermediul unor comentarii de pilduitoare intensitate a trăirii sufletești, unor gînduri cu valoare morală și, firește, cu semnificație artistică.

Eroismul epocilor trecute, eroismul cotidian al prezentului socialist constituie un permanent izvor de inspirație pentru cei mai mulți artiști ai României de astăzi. Prezența conducătorului partidului și statului, tovarășul Nicolae Ceaușescu, în marile momente ale istoriei românești contemporane, construcțiile acestei vremi, priveliștile necontenit înnoite ale țării, impunătoarele instalații industriale, munca de fiecare zi, oamenii care creează istoria contemporană sînt tot atîtea subiecte ale artei noastre. O antologie de asemenea proporții lasă, fatalmente, locuri goale; dar nu mi se pare că acestea pot fi puse în discuție, pentru că, oricît de cuprinzătoare ar fi ea, nu are cum să conțină *totul*.

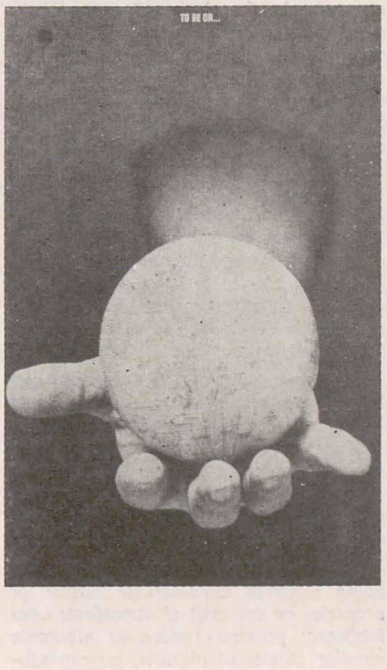
Sînt, de fapt, destule exemple care demonstrează convingător că, în general, s-a depășit stadiul ezitărilor festiviste și că artiștii noștri cei mai de seamă caută să pună în valoare miezul concentrat al ideilor ce dau înțeles prezentului și trecutului, continuitatea unor atitudini etice și filosofice.

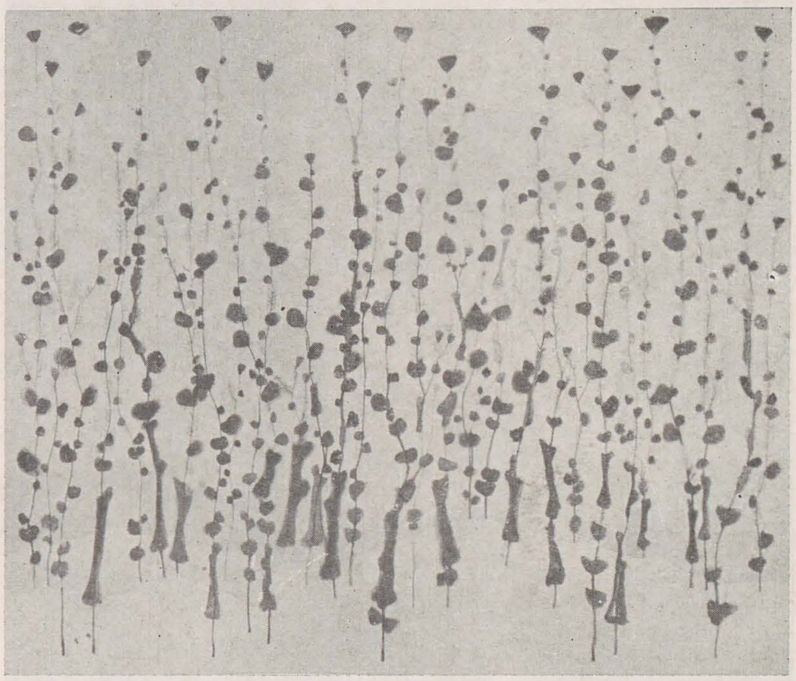
În ansamblu, expoziția de la Muzeul de Artă al Republicii constituie un îndemn, bine gîndit, la meditație asupra sensurilor istoriei ca sursă generoasă de inspirație a artei, ca formă de exprimare a unor convingeri patriotice, civice și politice.

PAUL VASILESCU: *Marele Mircea Voievod*
GHEORGHE IONIȚĂ: *File de istorie*
DIMITRIE GAVRILEAN: *Compoziție istorică (proiect)*

expoziția de artă plastică dedicată anului internațional al păcii

DUMITRU PASIMA: *Cap de copil*
VALERIU GIODIC: *To be or...*
VIOREL MĂRGINEAN: *Vlăstare*





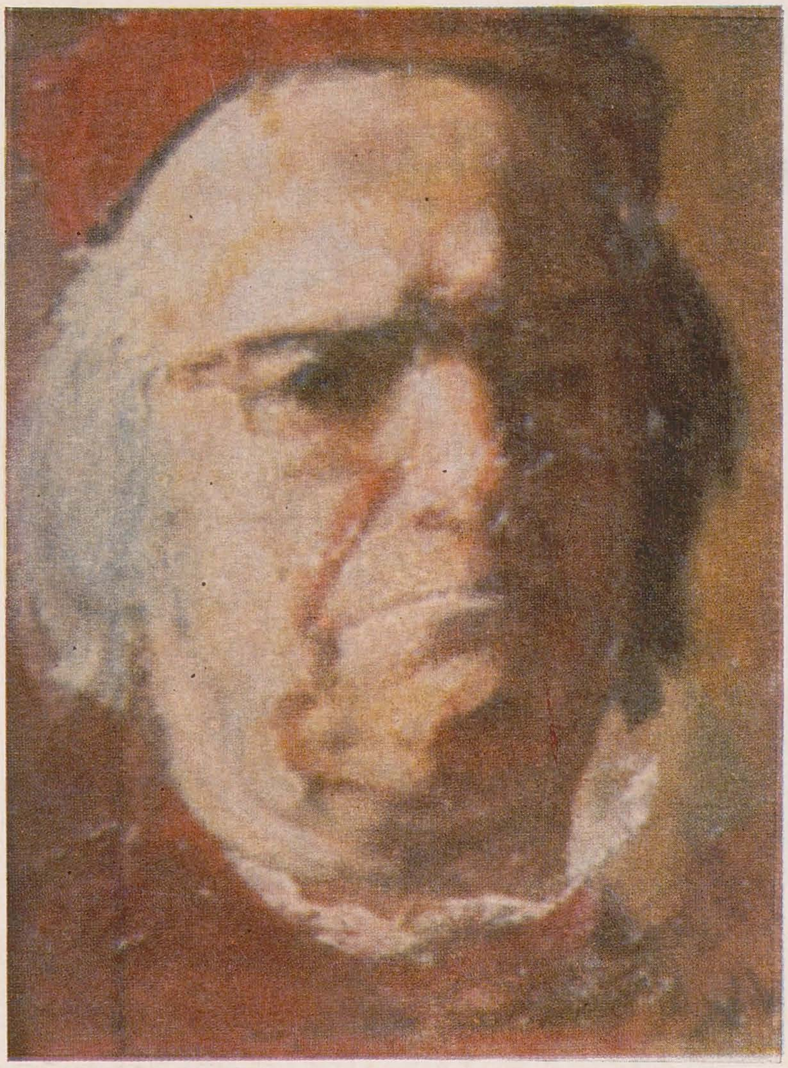
în jurul ideii de pace

alexandra titu

O expoziție cum este cea dedicată păcii, deschisă la sala Dalles în septembrie 1986, ridică o serie de probleme. Unele dintre ele sînt generale — probleme ale oricărei manifestări artistice axate pe o temă general umană. Revenim aici la eficiența retorică a artei, la capacitatea ei de a vehicula idei morale, etice, politice. Revenim, de asemenea, la subtilul raport între formă și conținut, atît de mult dezbătut în acest secol, deseori tranșat cu prea multă ușurință în favoarea unuia sau celuilalt aspect al unei realități în fond inseparabile. Dar, depășind complexa chestiune amintită, să examinăm problemele particulare, implicate de însăși tema anunțată. Trebuie să acceptăm că ne putem afla în fața unor teme mai mult sau mai puțin incitante pentru creația artistică, că unele teme sînt mai deschise «ilustrării» și că, în general, acestea sînt temele «negative». Unul dintre tradiționalele exemple rămîne prodigioasa carieră a «Infernului», reprezentat în pictura și sculptura medievală, strălucind mult deasupra imaginării Paradisului în opera dantescă și prelungindu-și amenințătoarele obsesii, prin carnagiile artei baroce, pînă în expresionismul și suprarealismul secolului XX. Infernul rămîne o obsesie a omenirii, fie că vedem în el o lume a umbrelor, un spațiu moral al ispășirii veșnice, ori doar infernul terestru al marilor conflagrații și al «măruntelor» tragedii individuale. De la începutul intrării sale în «timpul istoric», arta manifestă, de altfel, o aplecare constantă spre temele războinice, preamărind eroul hiperdimensionat și călcînd glorios pe trupul monstrului ucis sau peste mulțimea umilă a mărunților învinși. Cea mai glorioasă epopee a antichității rămîne cronica asediului unei cetăți. Lumea modernă nu a rămas mai prejos: cruciadele, războaiele tenebroase din jurul tronurilor medievale, războaiele religioase, cucerirea Indiilor de vest, războaiele naționale ale secolului XIX și cele mondiale ale secolului XX, toată neostoita mișcare violentă a unor mase demografice animate de nevoia hranei, de conceptele abstracte ale onoarei, credinței și așa mai departe, de obsesia «spațiului vital» și de interese ale piețelor de desfacere, au furnizat artei, de-a lungul veacurilor, mituri, subiecte, modele. *Bătălia de la Anghiari* a lui Leonardo, *Triumful morții* al lui Bruegel, *Capriciile* lui Goya, *Libertatea pe baricade* a lui Delacroix, *Guernica* lui Picasso marchează pentru artele vizuale cîteva jaloane inevitabile. Dar ceea ce este remarcabil la toată desfășurarea de elocință, imaginație și patetism este că, în felul său, aceasta poate constitui o pledoarie pentru starea de non-violență, de pace.

Trăită intens, ca o stare efemeră, neprețuită, fecundă, pacea a fost, după toate războaiele, prilejul unor momente de artă efemeră — sărbători populare, carnavaluri etc. Violența bucuriei — care ia de multe ori formă artistică, devenind dans, pantomimă, muzică, poezie — a fixat însă, trebuie să o recunoaștem, puține imagini ale păcii, intenționat elaborate, la fel de convingătoare ca acelea destinate războiului, fie pentru a-l glorifica fie pentru a-l denunța. Picasso, care a creat cu patos iberic *Guernica*, a recurs la tradiționalul porumbel simbolic, atunci cînd a vrut să omagieze pacea. Dacă stăm însă să judecăm mobilurile sale, nu putem decît să admirăm intuiția artistului, care l-a ferit de alegoriile greoaie, de o elocință plată sau sentimentală. Dacă renunțăm la un punct de vedere prea îngust, constatăm că există o imensă creație artistică ce glorifică, neexplicit dar nu neconvingător, pacea. Secolul al XVII-lea este plin de violență. Dar cîtă pace în *Vederea din Delft* (din care Proust va face un simbol al liniștii și salvării) sau în *Fata cu perla* a lui Vermeer ! Cîtă liniște în *Angelus*-ul lui Millet, în compozițiile lui Mondrian sau în *Pătratul alb pe alb* al lui Malevici ! Artei care glorifică pacea ca o încununare a războiului — arcuri de triumf, compoziții eroice în stilul lui Gros, monumente încununate de aquile, lei, victorii înaripate — îi este complementară o artă care celebrează pacea ca o stare de fapt, ca o realitate profundă și ca o aspirație constantă a condiției umane, capabile să persiste dincolo și peste tragedii. O artă care, ignorînd cu înțelepciune măcelurile și crimele, a glorificat rațiunea și ordinea: lumina din picturile lui Leonardo, rigoarea geometrică din *Tempietto* al lui Bramante sau din frescele lui Pierro della Francesca, frumusețea echilibrată din creația lui Rafael... Pe de altă parte, există genuri ale artei a căror finalitate este legată, prin definiție, de existența pașnică: toate artele dedicate spațiului intim, de la textile la ceramică și la argintăria medievală, pînă la design-ul modern. Programul rațional al lui Walter Gropius este un manifest împotriva forțelor violente ce-și găsiseră expresia într-o artă retorică și intens emoțională. Mai mult decît un manifest, este un sistem riguros articulat de reprimare a pulsiunilor necontrolate, exaltate în scopuri atît de malefice cum ar fi justificarea războiului. Putem afirma că, așa cum a demonstrat-o evoluția civilizației, datorăm creatorilor de valoare culturală, celor ce construiesc discret în numele rațiunii, ordinii, adevărului și frumosului, mai mult decît unei arte retorice și declamatorii, legate strict de eveniment.

Expoziția de la sala Dalles se constituie din opere de artă aparținînd mai multor viziuni. Există o colecție de grafică — în special afișe care mizează pe forța de impact a unei imagini violente. Bombe, inimi străpunse, un repertoriu cunoscut dar mereu eficient. De asemenea, citarea unor clișee la fel de verificate în acțiunea lor psihologică de trecere de la starea de conflict la cea de pace. Și, semnate de Olinescu, de Chirnoagă etc. — imagini simbolice și expresioniste, personificări ale războiului, conflicte de alb și negru, de umbră amenințătoare și lumină. O serie de portrete semnate de Vladimir Șetran și Ion Bitzan, de Iacob Lazăr, de Horea Flămîndu reactualizează tema eroului, devenit portdrapel al păcii. Nu lipsesc alegoriile plecînd de la imaginea fragilă a copilului. Copii, flori — făpturi fragile din care omenirea își face deviză, prin care încearcă să-și exorcizeze impulsul spre violență. Dar sînt prezente pe simeze și multe lucrări care glorifică acea stare de pace despre care vorbeam mai sus. Peisaje vorbind despre o natură ce ignoră războiul — acest «bun» prin excelență uman. Locuri calme, lumini tandre învăluind liric un episod de realitate, invitînd la contemplare și la... pace. «Sara pe deal / buciumul sună cu jale, / Turmele-l urc,/stele le scapără-n cale...» Și, de asemenea, mari peisaje și compoziții exaltînd efortul constructiv, năzuința permanentă a omului civilizat de a extinde formele civilizației sale. Ultima aspirație a lui Faust, să nu uităm, a fost construcția.



corneliu baba la 80 de ani

scrisori la o aniversare

Citeam într-un eseu al lui Ortega y Gasset că « adevăratul progres este intensitatea crescîndă cu care percepem o jumătate de duzină de mistere principale, ce zvîcnesc convulsionat în penumbra istoriei, ca niște eterne inimi ». În rodnica singurătate pe care v-ați asumat-o forați cu stăruință cotidiană în profunzimea cîtorva mari teme de meditație și de configurație plastic-picturală, corelînd aspectele antropomorfe și structurile antropologice, într-un nedezmințit efort de punere în valoare a omenescului, cu toate sfîșierile, dar și cu împlinirile lui. Această punere în valoare nu este întrutotul și o punere de în lumină, ci mai degrabă o parțială, discontinuă scoatere la iveală din tenebrele unui mister ce nu contenește să se lase pătruns, rămînînd totuși inepuizabil. Provocînd acest schimb de scrisori, ca pe un substitut al doritului interviu — pe care nu mi l-ați putut acorda, întrucît prea mult și prea intens vă supuneți singur interogărilor, într-o confruntare de o viață cu sinele profund și cu alter-ego-ul care vă este tabloul — invitîndu-vă deci la formularea unor automotivații, v-aș propune, iubite maestre, să ne vorbiți despre statornicie și aprofundare, iar apoi să formulați cîteva aprecieri asupra modului în care arta contemporană poate fi un factor de echilibrare și însănătoșire lăuntrică a omului, de întărire și activizare a coeziunii comunităților umane.

Nu ați fost niciodată un adept al confortului vizual și nici al purei vizualități, ci ați lăsat arta dumneavoastră să se contamineze din plin atît de splendorile imaginilor, reînfățișîndu-le, cît și de curenții pasionali ai unei interiorități ardente, care asaltează forma și o fac să sufere, oricît ar fi ea de vitală și de robustă. Animată clarobscural și sfîșiată între accente acute și zone grave, între izbucniri și extincții, suprafața picturală pătimește ea însăși, articulînd durata contemplării într-un fel de muzică romantică, zbuciumată, a cărei cantabilitate răzbate cu suferință din vuietul sumbru de fond.

Despre lumină v-aș mai ruga să ne vorbiți, despre lumina pe care o proiectează pictorul asupra modelelor și motivelor sale și despre lumina lăuntrică a chipurilor, a lucrurilor și a locurilor. Aviditatea pe care ea o exprimă mi se pare a fi de natură nu numai senzuală și emoțională, dar și cognitivă: ca o sete de înțelesuri statornice, certe, smulse iraționalului și nopții. Dincolo de orice egolatrie, de orice calofilie, o asemenea expresie picturală presupune o atitudine și o responsabilitate morală.

17 septembrie 1986

theodor redlow

Într-o epocă a picturii ca aceea pe care o străbatem, inundată de gustul speculațiilor noului, la 80 de ani ai mei, luptînd cu spaimele vîrstei și cu incertitudinile meșteșugului pe care sînt dator să-l onorez pînă la sfîrșit, statornicia despre care m-ați solicitat să vorbesc îmi pare ceva asemănător cu crinolina închisă într-un sipet la naftalină. Am scuza ca sînt de ieri și ca atare — cum spune Ilja Ehrenburg — « urmez înțelepciunea zilei de ieri ». M-am născut într-adevăr la începutul primului deceniu al veacului, cînd Picasso nu sfărîmase încă forma ca s-o refacă după dogmele sale subiective, negustorii de pictură de abia debutau, Cézanne murise nu de mult, și « La belle Epoque » nu se contura încă la orizont.

Temperamental n-am fost tentat, nici în tinerețe, nici mai tîrziu, să evoluez în zig-zag ca să fiu cu pictura la zi. « Modele » au trecut pe lîngă mine, m-au interesat ca fenomen justificat al avangardei, turmentată de gălăgia manifestelor și protestelor « revoluționare » de cafenea. . .

Drumul meu a rămas mereu rectiliniu, poate datorită caracterului auster al ucenicie ce am avut și atmosferei unei biblioteci paterne reduse la albumele marilor clasici ai picturii, cu reproducerile vremii în alb-negru. Mai tîrziu, prin anii 30—40, m-am întîlnit, dincolo de munți, cu expresionismul german, care, cu tot mesajul său social-protestatar, nu a influențat cu nimic pictura mea. Viziunea și stilul, de o brutalitate și apicturalitate ostentativ respingătoare, nu m-au atras nici atunci, nici mai tîrziu. În schimb, afinitățile puternice, rămase din anii copilăriei și adolescenței pînă azi, sînt legate de cîteva mari drame ale picturii: delirul extatic al lui El Greco, conflictul umbră-lumină rembrandtian, monștrii și coșmarele goyești, luciditatea insolită a transei lui Van Gogh, lumina interioară a pînzelor lui Luchian și Tonitza și, în sfîrșit, echilibrul compozițional pe asimetrii la Petrașcu. Toate acestea m-au ajutat și mă ajută încă să mă izolez lîngă Sfinții mari ai picturii.

Socotit, poate, « pictor dintr-o epocă trecută și depășită » — prin folosirea tainelor umbrei și luminii, prin aprofundarea portretistică —, izolat, criticat. . . cu discreție și acceptat în același timp pentru virtuțile meșteșugului — mi-am văzut și îmi văd înainte de drumul meu, așa cum știu, cu încăpățînare și independență salutară, încuind ușa atelierului de două ori.

Cele șapte culori ale paletei, la care mă închin de o viață, m-au ajutat și mă ajută să-mi realizez visul de a fi de fiecare dată, cred, mai dramatic, mai expresiv, mai pictor.

Vremea a trecut, pasiunile s-au uitat, generația de pictori din care fac parte a dispărut aproape complet. . . Astăzi, în același atelier, cu aceeași paletă, la același vechi chevalet al meu, extaziat sau chinuit de aceleași obsesii ale picturii mari, petrec ceasuri de muncă grea în tovărășia nedespărțitei mele prietene de o viață. . . singurătatea.

1 octombrie 1986

corneliu baba

Iubite maestre,

ați preferat să ocoliți o întrebare pusă, poate, prea abrupt — aceea referitoare la rosturile artei în raport cu dezideratul unei umanități sănătoase, salvate de spaimă și alienare. Dacă l-ați fi formulat în scris, răspunsul ar fi putut solicita vorbe mari, cînd pentru fiecare ceas al senectuții dumneavoastră nimic nu mai poate fi important decît pictura mare, asumată ca destin supraindividual și tocmai de aceea aptă să solidarizeze în jurul ei năzuințele de a răzbi ale oamenilor.

Deși reperele dumneavoastră de valoare în artă aparțin patrimoniului muzeal, opțiunea pentru dramatismul luminii și umbrei, pentru brunurile și negrurile dinăuntrul cărora orice culoare saturată răzbate într-o tonalitate mai mult sau mai puțin tulburată — pătimind ea însăși în drama smulgerii din întuneric — și încărcarea cu conținut existențial a acestui dramatism conferă marii picturi, la care trudiți de o viață, o actualitate acută și în același timp adîncă: singura actualitate autentică, pentru că numai ea este și neperisabilă. Rezervat față de înnoirile precare, fără temei, ale formei artistice, îngrijorat de aparenta dezumanizare a artei, într-un secol în care magia cinematografului devine mai atractivă și mai convingătoare decît tăcerea dificil penetrabilă a tabloului, ați preferat să rămîneți, cu intransigență, slujitorul unei picturi curajos împlîntate în carnea însăși a condiției umane. În acest fel, arta dumneavoastră a cunoscut voluptatea și durerea, izbînda și sfîșierea lăuntrică, echilibrul robust și tragismul demn, dar niciodată seninătatea.

Culorile unui tablou de Baba nu se răsfață în lumină, ci se înnobilează de o durere vie, rezistînd cîteodată puterilor aneantizante ale nopții. Un tablou de Baba, în gravitatea lui robustă, niciodată lipsită de vlagă, nu poate fi o prezență agreabilă, nici o invitație la reverie sau la uitare. Prezența lui se face simțită în mod imperios, obligîndu-te să ții minte că tot ceea ce merită să fie trăit, într-o viață de om, e amenințat în fiecare clipă cu disoluția. Însăși planeta, astăzi, s-ar putea pulveriza într-o incredibilă catastrofă, iscată de nesocotința oamenilor. Iată de ce, pentru a avea curajul să fim, ne privim spaimele în față.

Iubite maestre, vă datorăm omagiul nostru, pentru că sînteți, în rodnica dumneavoastră singurătate, pictorul căruia îi pasă de binele și de răul acestei lumi.

t.r.

Autoportret, 1982
Portret de fată
Fata în roz 1957

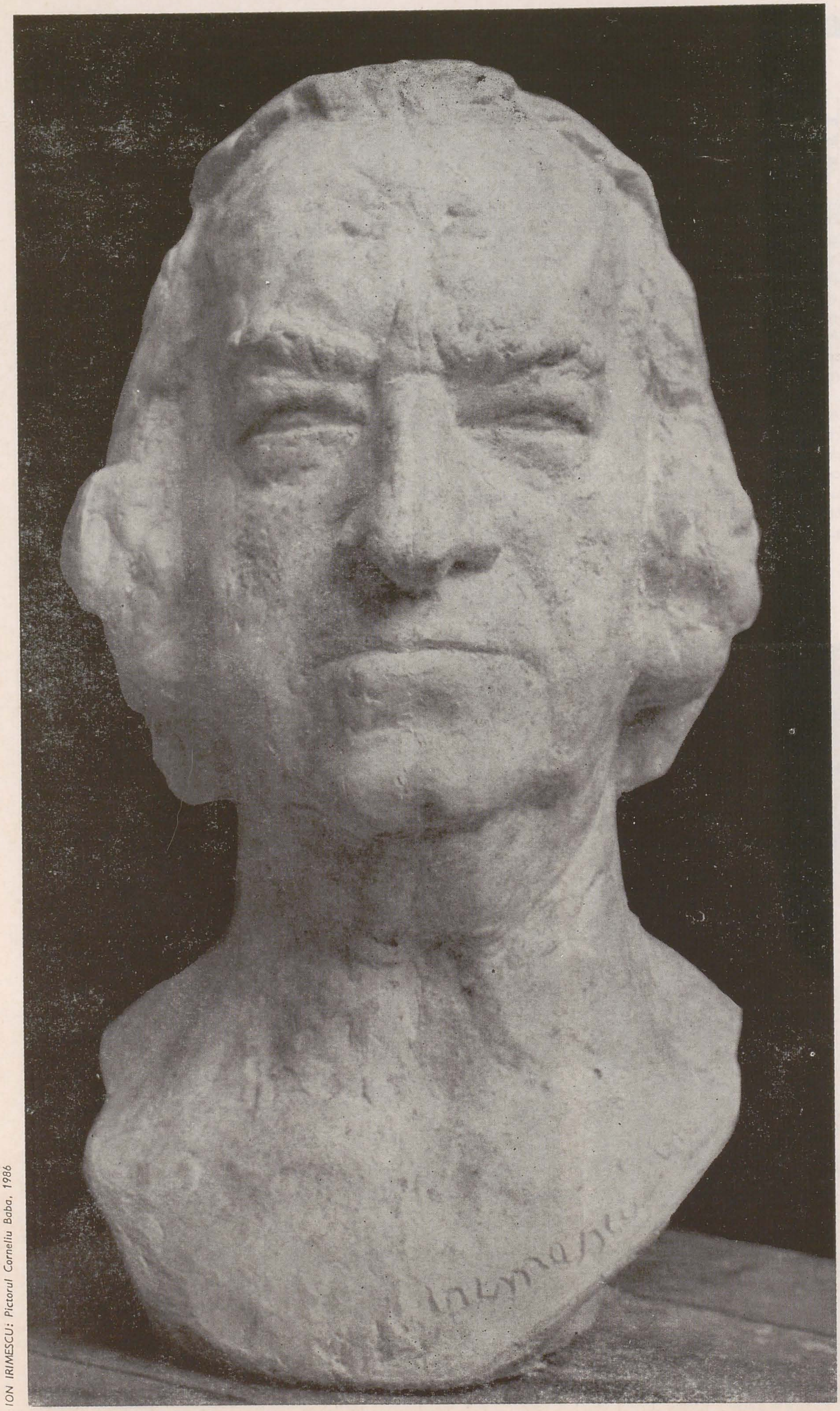
Se vorbește din cînd în cînd, și parcă din ce în ce mai des, despre « non-pictură », despre anti-pictură. Credeți că pictura va muri ? Omul contemporan nu mai are timp să contemple un tablou ? Există prejudecata că mijloacele pictorului s-au epuizat, că automatismul obiectivului fotografic poate înlocui ceea ce mîna și sensibilitatea au creat și creează încă cu ajutorul desenului și al culorilor, că experiența vizuală în epoca industrializării nu mai are nimic cu mijloacele tradiționale ale tabloului de altădată, că, în sfîrșit, pictura va muri sau, după cum a declarat un eminent critic, pictura a murit deja. De aici un entuziasm snob și inconștient pentru non-pictură. Unii dintre adepți teoretizează confuz și sofisticat, alții nu pictează, justificîndu-și neputința prin agonia iminentă a picturii. Nu cunosc nume de artist contemporan mare, pasionat sincer pentru această îndeletnicire, care să pledeze pentru sfîrșitul ei. (1970)

. . .Lumina zilei va străbate mereu, ca și atunci, pe vremea lui, prin ochiuri de geam, și va cădea la fel pe chipurile oamenilor, pe obiecte de metal, pe faldurile mătăsurilor sau ale catifelelor vestimentare, va desena pe ziduri umbre adînci sau ușoare. Lumina va lupta cu întunericul după aceleași legi imuabile, spre a-și cuceri fiecare hegemonia. (despre Rembrandt, 1971)

Am îmbătrînit lîngă paletă și lîngă culori, lîngă tăblița aceasta de lemn, devenită în atîția zeci de ani confidenta credincioasă a dramelor mele, îngropate sub straturile de culoare, a atîtor bucurii, a atîtor speranțe și visuri. Pe suprafața ei s-au petrecut și se petrec mereu turniruri nesfîrșite în care se luptă roșul, negrul, verdele, brunul, aurul ocrului, lumina alburilor, rozurile discrete, emailul albastrului, griurile reci sau calde, violeturile adînci, profunde. . . . o cantitate infimă de roșu deschide neașteptat o poartă fermecată spre imaginile fascinante ale unui basm; o trăsătură de pensulă alătură două contraste și declanșează un conflict. Disonanțe, armonii, mister, drame, bucurii triumfătoare ale luminii, taine ale umbrelor. În aceste ceasuri de conversație, tabloul primește tăcut ecourile. Seara, totul se termină ca o carte de povești, ce se închide pînă a doua zi, cu un semn între pagini, acolo unde ai rămas . . . (1974)

Nu poți înțelege, din păcate, decît foarte tîrziu, cînd timpul s-a împuținat, cînd începe să se lase seara peste visurile și entuziasmele vieții tale, odată cu greutatea singurătății, gustul tăcerii și al meditației în fața operei tale și a altora. Eliberat, după atîtea victorii și înfrîngeri, de viciul ambiției, descoperi cealaltă față a gloriei. Mai mult de o jumătate de viață ți-ai vroit-o luptînd cu cei din jur pentru locul ce ai pretins că ți se cuvine. Ai suferit, ai urît și iată că toate acestea îți par acum atît de discutabile, atît de efemere și meschine . . . (1975)

Port cu mine viciul portretului. De cînd mă știu mi-a plăcut să descopăr, cu paleta în mînă, caracterele picturale ale personajelor, ale obiectelor, ale atmosferei înseși, singurătatea halourilor ce înconjoară figurația de pe pînză fiind, pentru mine, tot atît de greu de realizat ca și un portret propriu-zis. (1983)



ION IRIMESCU: *Pictorul Corneliu Baba*, 1986

evocare

ion irimescu

Vremea cînd l-am întîlnit prima dată pe Corneliu Baba este adînc îndepărtată în trecut.

Îmi aduc aminte că într-o zi, fiind la Şcoala de Arte Frumoase din Iaşi, am făcut cunoştinţă cu el şi strîngerea de mînă ce ne-am dat-o atunci, pentru prima dată, a fost de fapt legămîntul simbolic al unei prietenii pentru totdeauna.

Suportul acestei vechi prietenii nu este numai de ordinul unei simple afecţiuni sentimentale, ci al unui factor mult mai puternic, care îşi găseşte expresia într-o completă comuniune de gînduri, pasiuni, respect faţă de meserie şi, mai presus de toate, în aceleaşi aspiraţii spre care am năzuit împreună în arta noastră.

Prietenia mea pentru Corneliu Baba este discretă, fără exteriorizări vizibile, dar cu atît mai profundă, alimentată mereu de stima ce o am pentru marele său talent şi pentru acel exemplu de conştiinţă şi răspundere profesională de la care nu a abdicat niciodată.

Obsedat mereu de năzuinţa spre desăvîrşire, Baba se dăruie cu trup şi suflet picturii sale, ducînd zi de zi, de dimineaţa pînă seara, o îndîrjită luptă în care munca şi pasiunea se contopesc în marea lui exigenţă, lipsită de compromisuri, pentru a-şi pune în valoare multiplele resurse creatoare. Corneliu Baba nu este un spontan. Pictura sa este rezultatul unor momente de adîncă meditaţie despre oameni, viaţă şi artă, fiecare lucrare încorporînd un timp îndelungat de pregătire, printr-un mare număr de studii, atît în desen cît şi în culoare. Aceste studii pot fi socotite, la rîndul lor, adevărate opere de sine stătătoare, de o reală valoare artistică. Acum, cînd anii i-au încărunţit tîmplele, putem afirma cu toată certitudinea despre Corneliu Baba că a atins cele mai înalte cote ale desăvîrşirii.

Pictura lui şi-a ocupat, prin propria forţă, locul ce i se cuvine în arta universală.

Omul Corneliu Baba rămîne veşnic fixat pe verticalitate, neclintit în principiile sale despre demnitate, omenie, frumos şi bine, neadmiţînd nici o abdicare de la aceste principii, atît în relaţiile cu semenii lui cît şi în artă.

saturn și jupiter

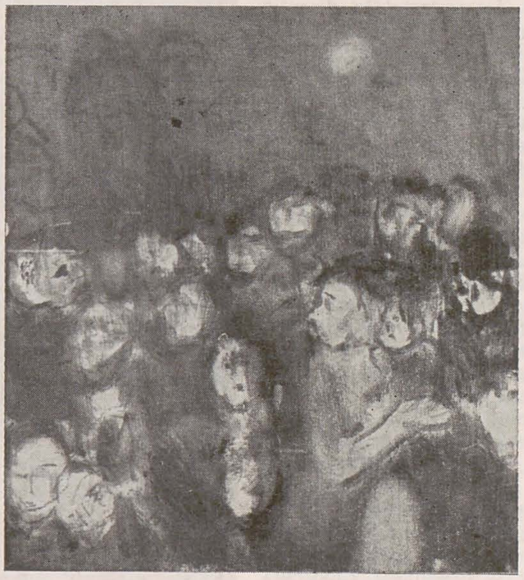
andrei pleșu

Un pasaj memorabil din George Călinescu [1] atribuie artei .exercițiul « celei mai nobile dintre libertăți : libertatea de a fi, o oră pe zi, singuri și inactuali ». Nicăieri propoziția aceasta nu e mai acasă decît în atelierul lui Corneliu Baba. Libertatea acidă a singurătății și privilegiul riscant de a fi inactual sînt, în acest atelier, nu experiențe sporadice, de cîte o oră, ci repere ale unei atmosfere constante, achiziții de-o viață, înscrise în țesutul fiecărui obiect, în nimbul fiecărei imagini și în traiectoria oblică, de geamăt cicatrizat, pe care o urmează, în cîte un autoportret, linia buzelor.

Dar despre ce fel de singurătate e vorba? Și ce înseamnă « a fi inactual »? Căci nimic nu e mai străin picturii lui Corneliu Baba decît mizantropia și absenteismul. El e singur, cum numai naturile intens comunicative pot fi : e singur cu nevoia lui de dialog. Și e « inactual » nu prin indiferență ci, dimpotrivă, printr-un exces al sensibilității. A fi inactual, în acest sens, înseamnă a trăi *absolutul* prezentului și nu rumoarea lui jurnalieră. Există, desigur, și o inactualitate acră, din specia neparticipării. Dar inactualitatea « nobilă » — cea la care se referea Călinescu și pe care o întruchipează exemplar Corneliu Baba — e refuzul de a adera la derizoriul clipei, la urgențele parazitare ale imediatului, la mode și modernități, pentru a nu înregistra, extatic, decît ceea ce e statornic. Pentru artistul adevărat, nu tot ce e « actual » este real. A-i cere să focalizeze meschin asupra contingențelor e a-i impune condiția neadecvată a reportajului de duzină. Pentru a fi un reportaj prizabil artisticește, imaginea nu trebuie să raporteze accidente, ci legi, iar legile nu pot fi ale momentului, chiar dacă se exprimă în el. Legile sînt « inactuale ». Ele nu se *adaptează* la actualitate, ci o *determină* ferm, de la o neschimbătoare înălțime. La nivelul legilor se situează realitatea artei. Și dacă țăranii și oțelarii lui Baba ne interesează și astăzi, dacă portretele lui spun ceva dincolo de anecdotică este tocmai pentru că pictorul a știut să așeze asupra lor o surdină atemporală, un dram de inactualitate. Să cităm, iarăși, din Călinescu : arta « ne învață a privi lucrurile de sus, ca pe niște fenomenalități, în perspectiva uriașă a morții » [2].

Problema morții pune într-o foarte clară lumină definiția actualității. Căci, pentru orice om viu, moartea e inactualitatea însăși. Și totuși, cîtă « actualitate » păstrează viața din perspectiva ei !.

În pictura românească ești foarte rar îndemnat să vorbești în termeni atît de sumbri. Tragicul nu e înclinația predilectă a plasticii autohtone, sedusă, de regulă, de categorii mai vitale : venusian solară, sau jupiteriană, pictura noastră nu cade decît cu titlu excepțional în registrul nocturn : răcorile incerte ale lunii, uscăciunea saturnină, delirul neptunian se acordă greu cu specificul național. Corneliu Baba e între puținii noștri artiști, dispuși să-și asume impactul înserării și al nopții ; mai întîi, la propriu : multe din scenele sale rurale consemnează fapte ale amurgului : întoarcerea acasă, cina, sau somnul greu, mineral, al unor vietăți pietrificate de oboseală. Interesul peisagistic al pictorului e de același tip. Veneția nu e, în fond, — ca și Toledo — decît un somptuos .episod crepuscular al spațiului european. Cît despre portretistică, ea gravitează, de asemenea, în marile ei realizări, în jurul cîtorva bătrîni, așadar în .jurul unor glorioase amurguri : Sadoveanu, Arghezi, Lucia Sturdza Bulandra, Mihail Sorbul, Zambaccian. Crepusculul sufletesc al *spaimei* și crepusculul mental al *nebuniei* sînt și ele componente inevitabile ale unei lumi în care supremația tinde să revină penumbrei, dacă nu întunericului însuși. Paleta lui Baba slujește, cu virtuozitate, aceleiași opțiuni. Ea aparține unui impetuos colorist, dar unui colorist pentru care sursa culorilor e mai degrabă *negrul* decît lumina. Prin pictura sa, Corneliu Baba nu e, s-ar zice, de partea fizicii clasice a lui Newton, ci de partea lui Goethe: nu din descompunerea luminii albe rezultă, la el, spectrul cromatic, ci din conflictul aspru al luminii cu întunericul. Cu alte cuvinte, culoarea e, pentru el, un fel de subversiune periculoasă a luminii în teritoriul întunericului, sau invers, o diversiune a întunericului în spațiul agonizant al luminii. Rezultatul nu are nimic comun cu faimoasele « picturi negre » ale lui Goya, care nu sînt, de fapt, decît niște « *grisaille*-uri reosate cu albastruri și roșuri pale » [3]. La Baba, roșul e acut, galbenul — fosforescent, albastrul — adînc. Toate au însă o strălucire *subterană*, de minereu prețios, neatins încă de lumina zilei.



Studiu, 1977

Cei care, în numele unei modernități pe cît de fanatice, pe atît de superficiale să grăbesc să califice drept « vetustă » o pictură atît de consistentă ca aceea a maestrului Baba, ar avea multe de învățat zăbovind studios asupra negrurilor sale. Recuperarea coloristică a negrului e o ispravă a modernității. Într-un text din 1946, Matisse (tocmai el !) observa că « participarea negrului la orchestrația coloristică a imaginii e, de la impresioniști .încoace, tot mai accentuată » [4]. Iar o mare expoziție deschită la Düsseldorf, în 1981, cu titlul *Schwarz*, oferea întemeierea istorică a intuiției lui Matisse, urmărind biografia artistică a negrului de-a lungul mai multor veacuri, pînă la suprematismele lui Malevici și Picabia, sau la cele — din anii '60 — ale lui Frank Stella și Ad..Reinhardt [5]. Corneliu Baba e un moment impozant al acestei linii evolutive, chiar dacă negrurile lui privesc mai curînd spre Velasquez și Manet, decît spre radicalitatea tezistă a unor contemporani. În economia fiecăreia din imaginile maestrului, negrul structurează regia de desfășurare a ansamblului, ca un adevărat corectiv formal : el face să coaguleze exaltarea culorilor, obligîndu-le la o materialitate durerоasă, de sînge închegat. Culorile picturii lui Baba au, prin prezența subiacentă a întunericului, tensiunea unei gravități care merge pînă la îngrijorare. Ele nu sînt instrumentefe unei manipulări de rutină, ci « pățanii » imprevizibile ale unui ochi întristat, « *bătut* de gînduri . . . »

Ajunși aici, ne rămîne să observăm că aspectul nocturn al plasticii lui Corneliu Baba nu trebuie să creeze imaginea falsă a unui spirit depresiv, atins organic de o melancolie fără evoluție și fără vlagă. Cine l-a cunoscut cît de cît știe ce vitalitate energică, ce vervă de războinic poate ieși la iveală din puterea sa de observație, din formulările sale, vorbite sau desenate. Neptun e înțepat adesea de încruntătura necomplezentă și nediluată a lui Marte, iar Saturn arborează, pe neașteptate, manifestări .jupiteriene. Elevii artistului — mulți deja glorioși — se întrec în a evoca, înainte de toate, farmecul policrom al unui superb interlocutor, gestica lui mentală, plină de adîncime și pitoresc, histroinismul lui superior, harul didactic, umorul, senzualitatea, rafinamentul cultivat și forța genuină, pe scurt, calitățile specifice — și rare — ale unei personalități greu de cuprins în măsura obișnuită a omenescului. Pentru mulți dintre ucenicii săi, Corneliu Baba a fost și rămîne Marea Întîlnire, Trezitorul, Șansa. A avut, ca profesor, talentul esențial de a oferi nu doar accesul la dexteritate, la un sec rețetar de atelier, ci mai curînd intuiția unui întreg univers, mireasma inanalizabilă a unui mister, sub aripa căruia viața și profesiunea participă la o unică și patetică euforie. Pictura nu poate fi, pentru un asemenea om, pură înzestrare nativă, instinct difuz : ea e o formă a demnității umane, o primejdie acceptată eroic, un chip al destinului. Cu asemenea date, imaginea « singuraticului și inactualului » Baba capătă o sumedenie de nuanțe specifice. Singurătatea sa e, totuși, a unui teribil pedagog, iar « inactualitatea » — a unui sever umanist. A fi inactual — în accepțiunea Călinescu-Baba — e a întîmpina actualitatea cu o supremă, adînc responsabilă *exigență*. Și a acorda omului un preț mai mare decît cel acordat conjuncturilor. Nu întîmplător, Corneliu Baba deplînge — în arta contemporană — adumbrirea problematicii omului. E limpede că, într-o asemenea nostalgie, se exprimă altceva decît o oarecare platitudine sentimentală sau un umanism factice, de circumstanță. Într-o lume — cea a secolului XX — în care « a fi actual » înseamnă, uneori, a întîrzia la nesfîrșit printre probleme generale și indiferente, a discuta totul în termenii unei fade « obiectivități », Corneliu Baba cere, cu o « inactuală » răbdare, *recuperarea scării umane a istoriei*, reabilitarea *interiorității* umane, cu miracolele ei și cu delirurile ei.

Se pune, totuși, întrebarea cum poți conviețui, în hotarele aceleiași personalități, coșmarul și bucuria, speranța și deznădejdea, conștiința tragică.și senzualitatea? Cum pot sta alături Jupiter și Saturn? Pentru a răspunde acestei întrebări, trebuie să depășim prejudecățile abuziv simplificatoare ale simțului comun. Simțul comun nu-și poate imagina tragicul decît în mediul exanguu al unei ființe debile. Tragicul ar fi, deci, corolarul unei structurale inapetențe vitale, adică al unei fiziologii precare, care se exprimă în lamentație maniacală, frică de lume și de oameni, stingere a apetiturilor, morbiditate. În realitate, adevărata dimensiune tragică aparține naturilor viguroase. În rest, nu se poate vorbi decît de o simplă insuficiență glandulară . . . Numai marii senzuali sînt capabili de abisalitate. Numai marii degustători cunosc dezgustul. Conștiința tragică e experiența insatisfacției, resimțită în miezul însuși al unei satisfacții *depline*. De aceea, conștiința tragică trimite *dincolo* de lume, lasă lumea îndărăt, în vreme ce conștiința morbidă se definește prin aceea că rămîne *dincoace* de lume, chinuită de a nu putea pătrunde în ea. Conștiința tragică are drept substanță un sentiment *plenar* al vieții, constituindu-se ca o critică a plenitudinii din perspectiva unui prea-plin, a unei plenitudini lărgite, transcendente. Conștiința morbidă are drept suport un sentiment *anemic* al vieții și nu e decît regret în marginea unei anemii. Este cu totul firesc, prin urmare, ca un artist de anvergura tragică a lui Baba să se bizuie pe o carură senzorială fermă, pe un tonus sufletesc *expansiv*, singur în stare să reziste solicitării *astringente* a suferinței. O alcătuire lăuntrică asemănătoare au toți tragicii adevărați : Goya, de pildă ; sau Rembrandt.

În spațiul românesc îl putem invoca, poate, pe E.M. Cioran. Cordial și bine dispus în viața de toate zilele, el nu pare confundabil cu autorul atîtor amărăciuni. Dar tocmai cordialitatea fundamentală a caracterului face posibilă amărăciunea și tocmai ea conferă amărăciunii consecventa savoare literară. Meșteșugul, surescitarea demiurgică a creației, voluptatea stilului transformă, pînă la urmă, orice dezastru în ceremonial. Înconjurat cum este de obsesii tulburătoare, Corneliu Baba rămîne drept în mijlocul lor, ca într-un teritoriu funest, dar *cucerit*. Cînd ultima trăsătură de pensulă s-a sfîrșit, artistul găsește puterea de a-și contempla obsesiile surîzînd.

---

[1] Istoria literaturii române. Compendiu, București, 1968 (ed. a III-a), p. 12

[2] Op. cit., p. 12.

[3] Cf. Paul Guimard, *Les peintres espagnols*, Paris, 1967, p. 372

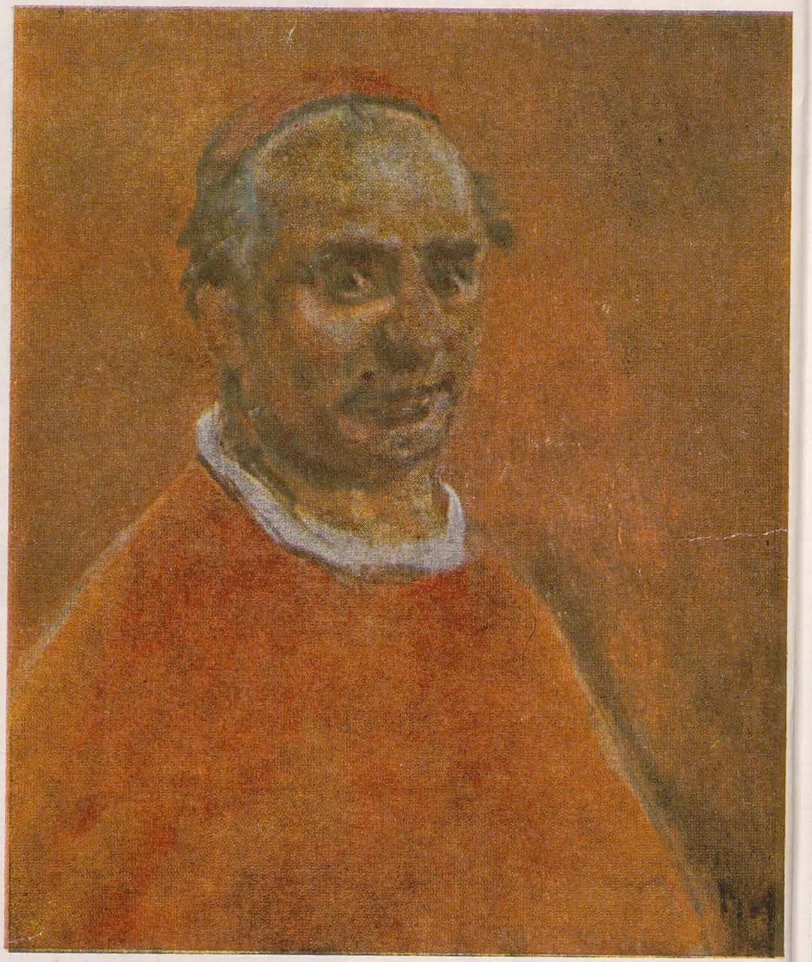
[4] Cf. H. Matisse, *Über die Kunst* (editor: Jack D. Flam), Zürich, 1982, p. 191.

[5] Cf. și Max Raphael, *Die Farbe Schwarz*, Frankfurt am Main, 1983.

originalitatea lui corneliu baba

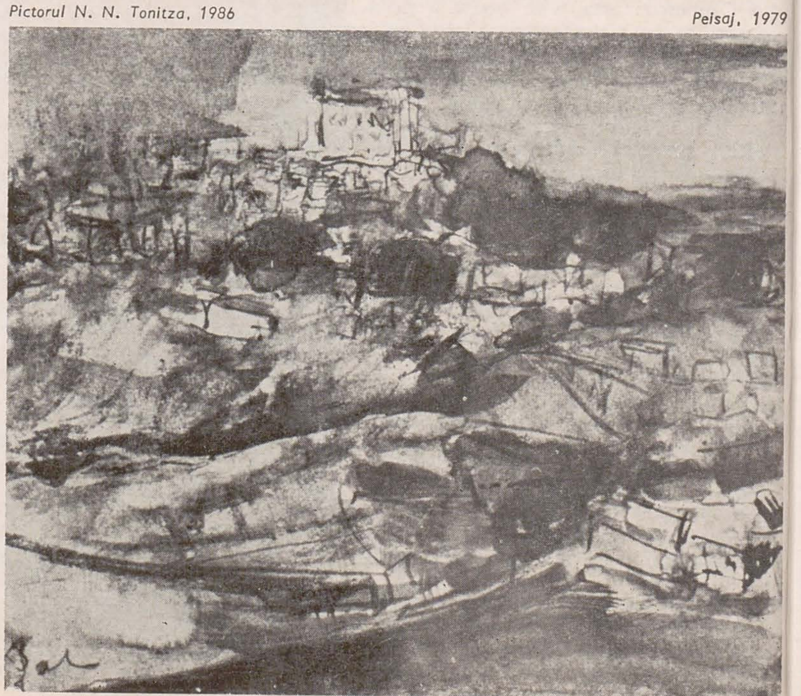
edgar papu

Avem în față o personalitate care reclamă un deosebit discernămînt pentru a fi deslușită în creația sa. Ținînd seama de acest auto-avertisment, trebuie să stabilim de la început că maestrul Corneliu Baba nu prezintă un fenomen izolat decît prin felul de a vedea și, desigur, prin geniul său, dar în nici un caz prin contextul regional în care a apărut. În veacul nostru, Oltenia ni s-a proiectat într-o uriașă dezlănțuire creatoare, aproape fără precedent în istoria ei. Și aceasta, fără excepție, în toate domeniile și în întregul registru al valorilor. Nu vrem să spunem că Oltenia ar domina efectiv acest veac românesc, dar pe cînd alte regiuni, să zicem Moldova, se află într-o perfectă continuitate cu ceea ce a făurit colosal secolul trecut, spiritul oltenesc a izbucnit acum, neașteptat, ca un munte într-o stepă.
Corneliu Baba se aliniază deci la suflul surprinzător de nou al acestui context regional. Dacă lăsăm la o parte toate celelalte valori, pînă și ale umanitătilor — de la filosofia lui Rădulescu Motru și pînă la recenta mișcare scînteietoare de la *Ramuri*, sub egida poetului Marin Sorescu — și ne mărginim numai la arta plastică, faptul ni se impune cu o suverană evidență. Corneliu Baba a prins viață pe aceleași meleaguri ca și Brâncuși, ca și Gh. Anghel, ca și Țuculescu, ca și Ghiață. El nu este singur în calitate de fruct al rodniciei de care s-a făcut vrednic în veacul nostru un anumit colț de pămînt românesc.
Corneliu Baba rămîne totuși singur la noi ca structură artistică și umană. În germenele său caracterologic, această foarte originală izolare putea fi de mult intuită, dar ea n-a devenit deplin perceptibilă decît în ultimul deceniu. Cu excepțiile de rigoare, pictorii sînt, în general, chemați să trăiască mult, pentru a-și atinge apogeul. În această categorie longevivă intră firesc și Corneliu Baba. La 80 de ani, artistul continuă să lucreze zilnic, cu asiduitate, oferind mereu noi fațete ale propriei personalități, unele cu totul contrastante față de ceea ce știam, în mod rutinier, că este el.
Am putea realiza mai temeinic faptul privind însăși înfățișarea sa umană, alcătuită, nu mai puțin, din contraste violente. Este un bărbat frumos, falnic, de o frumusețe statuară, mai mult în sens roman decît grecesc. Bustul în care l-a redat Ion Irimescu îl arată plenar ca atare. Și totuși, nu cuprinde într-însul nimic din seninătatea antică, din acel olimpianism care ar trebui să fie în acord cu chipul. Pe această frumusețe ninsă de ani, admirabil reprodusă într-un recent *Autoportret*, se lasă, apăsătoare, anxietatea, frămîntarea mistuitoare, o durere prea elocventă pentru a putea fi ascunsă. Aceasta, în ciuda unei atitudini de înfruntare sfidătoare. Arcul lăsat în jos al gurii decepționate, precum și vîrfurile de pumnal ale ochilor bănuitori și adînc sfredelitori sînt indicii infailibile ale contrastului dintre conturul fără greș al figurii și spărtura expresiei care îl însuflețește.
Poate că tocmai pe terenul unei asemenea discordanțe se lansează și excelența în artă a neîmpăcatului conflict lăuntric — și nu numai lăuntric — în acest complex Apollo cu ochi de Gorgonă. Cu toată aparența de exagerare, observația noastră poate fi experimental demonstrată. Într-adevăr, privirea ascuțit străpungătoare din *Autoportretul* în discuție devine insuportabilă pentru cel îndemnat să contemple îndelung tabloul. Privitorul își pleacă pupilele rănite, spre a le feri mai departe de acele aprinse ale acelor ochi.
De aci și caracterul atît de complex al picturii sale din ultimul deceniu, cînd pictorul devine cu adevărat el însuși și cu adevărat mare. Desigur că dominanta motivului uman, îndeosebi a portretului — executat într-un catifelat clar-obscur, de unde țîșnește, parcă în flăcări, cîte o culoare fascinant de densă — se afirmă categoric și acum. Totul se situează însă într-un alt registru dispozițional, acela al tresăririi maligne, al angoasei, al spaimei. Omul atinge, de astă dată, substratul tragic al existenței umane. Este tocmai ceea ce îl diferențiază de toți marii pictori români ale căror opere au intrat în patrimoniul nostru național. Aceștia, laolaltă — poate și mai pronunțat decît poeții contemporani cu ei — prilejuiesc cunoscuta constatare a unei specifice « discreții românești ». Aceasta, indiferent de variatele și adesea opusele sensuri sau direcții pe care le reprezintă. Unul dintr-înșii, cu deosebire nefericit, Ștefan Luchian, se mulțumește doar să-și cultive resemnat — și atît de românește — poate chiar florile de pe apropiatul său mormînt. Cu acest autobocet, numai aluziv și în surdină, a devenit el unul din cei mai mari pictori florali ai lumii. Este adevărat că alții s-au manifestat ceva mai apăsat. Un Tonitza, bunăoară, își arată duioșia, sau un Țuculescu, spiritul vizionar. Asemenea forțe subiective se proiectează totuși liniștit în afară, fără nici o urmă de zgomot. Dimpotrivă, Corneliu Baba, cel din ultima perioadă, se vede străbătut de cutremurări violente, care nu mai încap într-însul și explodează.
N-am dori, însă, să fim greșit înțeleși. Realitatea se arată, în fond, cu mult mai complexă și mai subtilă. Aci intervine un alt contrast în arta sa, contrast care-i dezvăluie incontestabil bogăția de substanță.
Ne formulăm, cu acest prilej, o întrebare — aplicabilă, de altfel, și la unii pictori străini din aceeași categorie: anume, cum se conciliază, în speță, meșteșugul atît de atent, de laborios și de exact cu temperamentul său eruptiv, dezlănțuit artistic fără nici un aparent obstacol? S-a vorbit, în această privință, de un baroc al său, trăsătură pe care noi am vedea-o legată de acribia neîntrecută a meșteșugului amintit.
Un asemenea baroc se află însă interceptat de un șoc cu totul modern. Este vorba de expresionistul fior de groază, care deformează patetismul tradițional al vechiului stil prin reflexe necontrolate. Ne gîndim la marele tablou *Spaima*, cu grotescul spasmodic al multiplelor figuri chinuite, fiecare în alt fel, ca și personajele *Cinei* leonardești.
Este, chiar pe plan mondial, una din marile creații ale veacului nostru. Cromatismul acestei lucrări excepționale se menține la fel de îngrijit, de amplu și de somptuos ca și în impecabilele portrete ale artistului. Numai că i se adaugă un neverosimil grad al excedării de sine, care acționează printr-o mai adîncă sfredelire a conștiințelor, aduse pînă la halucinația coșmarului.
Am dori să ne încheiem reflecțiile prin sublinierea faptului că și în laturile comune dintre Corneliu Baba și ceilalți mari pictori ai noștri se ivește totuși o ruptură despărțitoare. Dacă ar fi să ne călăuzim după vechea tipologie artistică stabilită de Wölfflin, am surprinde — lucru de mult constatat — că pictura românească, în tot ce are ea mai esențial, nu urmează o dominantă a *liniei*, în sensul Renașterii italiene, ci a *culorii*. La fel se orientează și Corneliu Baba. Dincolo însă de această apropiere, se deschide prăpastia care am văzut că îl singularizează atît de tranșant pe artist și îi creează ireductibila originalitate.



Pictorul N. N. Tonitza, 1986

Peisaj, 1979



vecinul meu

octav grigorescu

Întîmplarea sau soarta au făcut să trăiesc și să lucrez înconjurat de vecinătăți plăcute. Dincolo de ferestrele atelierului sînt pomi mari, grădini rămase dintr-un vechi parc. Se ridică adesea din frunzișuri vocile a tot felul de paseri și seara pot asculta pe îndelete concertul sublim al mierlei. Ziua, vocile acestea sînt contrapunctate de vocile copiilor, mici strigăte, fragmente dintr-un joc monoton, pe fundalul murmurului orașului, departe.
Dar cineva mi-a spus că maestrul Baba a izbutit să înregistreze cîntecul unei privighetori și, la gîndul că undeva, destul de aproape de mine, se plimbă în nevăzut vocea aceea care s-a lăsat captată, tresar și îmi spun: a prinde dintr-o imensă noapte un asemenea cînt, e o lucrare regească, pe care nu oricine trebuie s-o facă. E un gest care stabilește o paralelă a efortului uman spre frumos, undeva mai sus de noi, în acea grațioasă sfidare și inocentă provocare sonoră, în acel semn melodic al opririi timpului « în loc ».
Timpul se oprește, o știu aceasta cei ce scriu, cei ce pictează, cei ce compun. Pictura însă e arta care te îndeamnă poate cel mai direct să îl oprești « în loc ».

Visînd la acest lucru enigmatic, îmi apar învelite în cețuri tot felul de evenimente ale contemplației, plimbări în muzee, Velasquez, privirea tristă a lui Rembrandt, un cavaler al lui Van Dyck, rezemat de un cal cu o coamă miraculoasă, ca pieptănătura de aur a unei zeițe, chipuri întunecate din « casa surdului ». Printre acestea îmi apar, cînd și cînd, oamenii din « Odihnă pe cîmp » și alte chipuri ale maestrului Baba, chemîndu-mă spre ele, arătîndu-mi drumul; femeia din « Odihnă pe cîmp » povestește, vocea nu se aude, ochii spun ceva foarte de demult, foarte dintotdeauna, ceva aproape trist și care totuși dă încredere. Mă gîndesc: și acolo, în pictura lui, timpul s-a oprit « în loc ».
Ce faci altceva cînd te găsești în pragul unui asemenea răgaz, cînd cineva care se află aproape de tine, în vecinătatea benefică a artei, a izbutit să-l creeze, decît să încerci să-l faci al tău, acel răgaz, să ți-l însușești; te simți îndemnat să cauți în propria ta lucrare locul unde timpul se oprește.
În amintirea mea se află înscrisă o întîmplare de acum cîțiva ani, o întîmplare petrecută în muzeul din Dresda. Stătusem în contemplarea dificilă a operelor expresioniștilor germani și cred că reușisem să îi înțeleg, să îi accept, fără ca o anume operă să-mi fi pătruns acel strat al imaginației sau al intelectului unde se află capacitatea de adeziune la un fapt artistic străin formației mele; dar găsisem rezerve pentru a-mi promite continuarea « dialogului ».

Din sala unde se aflau aceste opere, am trecut în altă parte a muzeului. Undeva se deschidea ușa spre o sală în care se vedeau luminate două sau trei tablouri. De la distanță am simțit că din aceste pînze radia către mine ceva extrem de bun, ceva indicibil cunoscut; parcă în mine ar fi sunat un diapazon ascuns. De la distanță, după o oarecare ezitare, fără să disting bine factura, am recunoscut că trebuia să fie vorba de un pictor român și am fost foarte emoționat. Simpatia mea mergea atît de direct către el, încît cred că am ținut minte componentele acestei emoții mai mult decît figura însăși care era înfățișată în pictură. Era, în felul în care nucleul de lumină al chipului, înconjurat de tonuri închise, se detașa de fond, un echilibru sobru și discret, de acasă. Senzualismul blînd al tonurilor, energia contrastelor arătau o pictură care conținea mai multe tradiții, stratificate cu o desăvîrșită finețe, o pictură îndrăzneață, în care nimic nu țipa. Se afla în ea un farmec mocnit al culorii și o potolire a luminii, a conturului, pe arcul unui desen puternic. O lucrare a spiritului unui om ce aparținea unei culturi vechi.
Era o pictură de Corneliu Baba.

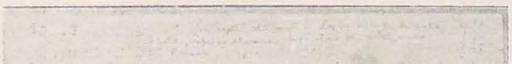
Arlechin, 1974

un expresionist al sudului

călin dan

Născut la începutul secolului, Corneliu Baba îi vestește în arta sa încheierile. O atmosferă de *milenium*, agitînd subteran opera maturității, iese violent la suprafață acum, în pînzele unei senectuți ce se supune, fără îndupleacare, efortului necruțător al pictării. Artistul face parte din categoria senzualilor telurici și sumbri, a căror participare la existență este dramatică, asemenea unei arderi mocnite, cu neașteptate (îndelung pregătite) izbucniri.
O vitalitate iberică, sprijinită pe totala încredere în expresivitatea figurii umane — înnobilată de suferință — și pe codificarea existenței în sistemul unei teatralități patetice. Așezarea sub specia unui baroc *esențial*, sesizînd și cultivînd stările de criză ca momente-cheie în comunicarea cu alte zone, secrete. O îmbinare a robusteții unui Ribera, transportînd materii umile la altitudinea solară a spiritului, cu demonia pictorului de la Quinta del Sordo, ascultînd în singurătate strigătele unei lumi interioare, adică asimilate tragic. Chiar și peisajele evocă Iberia: părăsind culorile grele, de incendiu stins, pentru turmentate vîrtejuri ascensionale, ele amintesc teroarea abstractă ce plana pe Toledo-ul lui Theotokopoulos.
Un muzeu, deci, sprijină această operă, dar nu un muzeu al picturii pur și simplu, ci unul încărcat cu lăcomie de lecturi, călătorii, obiecte curioase, un muzeu în care plutește, asemenea prafului nobil al istoriei, teroarea secretă pe care o degajau acele *wunderzimmer* de secol XVII, cu monstruozități ale biologicului și cu tiranice mașinării. Totul cufundat, simplificator, în lumina neagră, densă, a unui *hortus conclusus*, a spațiului magic adăpostind procese alchimice. În termenii Marii Arte, personajele picturii lui Corneliu Baba sînt supuse constant acelei « înnegriri » (*nigredo*) menite să scoată la iveală strălucirile ascunse, materia densă a spiritului. Umilința lor dă substanță miracolului, ce dezgroapă, sub aparențe joase, virtuțile unor subtile transfigurări.
Nu știu de ce, povara culturii pare mai grea în această operă cultivînd antropocentrismul, știința tonurilor rupte și a modeleului, decît în picturi ce alătură culori saturate sau, dimpotrivă, griuri difuze, pentru a sugera un peisaj sau o natură statică. Neșansa (ori norocul singular) a făcut ca pictorul să aparțină unei culturi rebarbative față de valorile solide ale studiului academic, față de transportul culturii literare în operă și, în general, față de o anume solemnă gravitate. O privire retrospectivă accentuează și mai mult singurătatea artistului, despărțit de senzualul Petrașcu prin știința dozării tragicului și de severul Ressu printr-o mai năvalnică senzualitate. Într-o pictură unde maeștrii și-au contrazis sistematic ucenicia münchenează prin adoptarea esteticii postimpresioniste, Corneliu Baba a făcut multă vreme figură de academist întîrziat. Peste culorile limpezi și peste desenul schițat inteligent din cîteva linii ferme, peste naturi statice carteziene și peste peisaje fumegoase, el aruncă o draperie neagră, în fața căreia așează un om. Acesta trebuie cunoscut, explorat, transfigurat; drept care artistul coboară cu el în infernul picturii. Încăpățînarea pe acest drum a dus la izolarea profesorului. Iar acum, cînd ceasornicul stilurilor s-a întors la ora sa, adevărul opțiunii lui Corneliu Baba este confirmat nu de către elevii direcți, ci de tinerii care abia au ieșit de pe băncile Institutului. Tineri de 25—30 de ani, ce au redescoperit pe cont propriu adevărul unei picturi violente, cu rupturi bruște între lumină și umbră, cu impăstări masive și forme constituite din valorație; o pictură de o simplitate agresivă, cultivînd o urgență etică ce nu mai permite intrarea în labirinturile dicționarelor de simboluri, preferînd să analizeze dramele individuale ale omului. O radicalizare a imaginii, deci, la nivel stilistic și iconografic, o contrazicere a clișeelor pictării « frumoase » și, în final, o justă corecție adusă termenului de tradiție. La ora cînd neoexpresionismul tinerilor « sălbatici » bîntuie arta europeană (și nu numai), putem revizui în deplină seninătate prejudecata ce a umbrit cîteodată interpretarea operei lui Corneliu Baba pînă acum.
Pornind de la cultură (așa cum orice artist lucid al acestui veac a fost obligat să facă, pentru a nu cădea în ridicolul mimării unei inocențe pierdute), Corneliu Baba a edificat o operă destinată deliberat Muzeului, dar unui muzeu al valorilor *actuale*, pentru că perene. La această oră aniversară, pictorul are parte de cea mai mare răsplată pe care o poate primi un artist în timpul vieții sale: aceea de a-și găsi opera confirmată nu în epigonismul fiilor, ci în iconoclastia nepoților.

Studiu pentru « Răscoala », 1956
Mama artistului, 1927
Studiu rembrandian — « Filosoful », 1975
Studiu, 1977



maestrul meu

sorin dumitrescu

Fiecare zi, în misterul petrecerii ei, propune proximitatea unică a celuilalt, în chipul inefabil al întîlnirii. În autobuz, pe stradă, într-o gară sau aiurea, în răstimpul suspendat al privirii ce încrucişează privirea ta, se dezvăluie fulgurant prezentul celuilalt. Pare că libertatea noastră decide dacă aceste întîlniri vor rămîne tangente vieţii noastre, sau dimpotrivă, vor căpăta statutul comuniunii personale.

Şi totuşi, împletite cu acestea, se petrec întîlnirile fundamentale cursului vieţii, în care acceptul libertăţii noastre pare întărit de încuviinţarea cuiva mai profund decît noi înşine, aflat în secretul fiinţei noastre. Adevărate fenomene existenţiale, în lipsa cărora spiritul creator este pîndit să-şi piardă frăgezimea în stereotipii, aceste *întîlniri-eveniment* scot în larg inteligenţa inimii noastre, rodind energic în cuprinsul întregii vieţi.

Un astfel de eveniment a fost întîlnirea cu geniul lui Corneliu Baba, maestrul generaţiei noastre şi încă al multor generaţii de pictori.

Maestru şi nu profesor ; distincţia merită lămurită. Persoana profesorului se exprimă prin coerenţa problematică a doctrinei sale artistice, cel mai adesea restrictive, adresată indistinct elevilor, în chipul democratic al unei metodologii nediferenţiate. Calitatea de profesor este funcţie de limpezimea expunerii şi de eficacitatea practică a metodei sale. Ca şi magicianul, profesorul îşi dovedeşte talentul prin mînuirea abilă a unei metode « fermecate », al cărei atribut ascuns ţine de soluţia simplă şi ingenioasă cu ajutorul căreia elevii dau trup doctrinei estetice propuse.

Se poate observa că relaţia profesor-elev îşi găseşte temeiul în propunerea unui « mod de a face ». Persoana maestrului, dimpotrivă, enigmatic-dis-

pagină de caiet, 1970

tantă și în aceeași măsură neînchipuit de intimă ucenicului, impune autoritatea unui « mod de a fi ». Totalitarismul exigențelor sale nu se manifestă într-un sistem de constrîngeri teoretice sau metodologice, ci în seducția extraordinară pe care o exercită întreg organismul expresiv al personalității sale. În raport cu lumina și vraja pe care o răspîndește, pînă și ucenicul cel mai iconoclast simte irepresibila dorință de a-l imita, de a păstra în propria sa alcătuire icoana unei îndrăgostiri. Devenind, prin consimțire liberă, expresia modului de a fi al maestrului — altfel spus, lăsîndu-se locuit de universul personalității acestuia, ucenicul descoperă, paradoxal, tocmai curajul luării pe cont propriu, al asumării vieții la exigențele proprii vocației sale. Această uimitoare dialectică, datorită întîlnirii cu excepționala vocație pedagogică a maestrului Baba, în preajma căruia noi, ucenicii lui, am trăit miracolul inițierii (înlocuind austeritatea metodei) și misterul expresiei vizuale (transgresînd termenii fără relief ai problematicii plastice obișnuite), a născut o întreagă pleiadă de artiști, calificată malițios ca « infidelă » maestrului. De fapt, piet smului formal căruia adeseori, cu neglijență, i se dă titlul de « școală » i s-a substituit creația personală a unei comunități de taină: cea a ucenicilor uniți printr-o aceeași lucrare spirituală, săvîrșită, în prezentul vieții lor, de Maestru.
Deosebiți prin diferențele de vîrstă, prin timbrul aptitudinilor și al opțiunilor stilistice, împinși în-

coace și încolo de voluta destinului, purtăm cu toții memoria plenitudinii care ne-a traversat, ca și a unei superioare provocări adresate vocației noastre.

Căci, încercînd o definire cît mai vie a impactului « universului Baba » cu sistemul de așteptări al societății contemporane, cea mai cuprinzătoare numire pare a fi legată de ideea *provocării spirituale*.

Tot timpul *necontemporan* — mărturisind despre suverana atemporalitate a Spiritului, într-o epocă exasperant circumstanțială; tot timpul *autentic* — riscînd adevărul tocmai atunci cînd trupul picturii naționale era mai pustiit de realismul edulcorat al anilor '50; tot timpul *sacerdotal* — oficiind solitar ritualul, numai de el știut, al propriei picturi și aceasta în toiul « secularizării » mondiale a programelor estetice; tot timpul *imperial* — conferind, cu generozitate seniorială, personajelor pictate fastul unei crepusculare nobleți, într-un moment al artei cînd arabescul și emfaza conceptualismului modern țin captivă figura umană; tot timpul *îngrijorat* de abisala neputință interioară a făpturii umane, și asta cînd, parcă, pretutindeni, psihanaliști și pacienți își surîd complice; în fine, tot timpul *îndrăgostit* de scandalul iubirii răstignite de ignoranță, și aceasta cînd ironia, arbitrarul și absurdul par a fi intrat în rîndul instrumentelor cunoașterii: iată portretul, deloc efemer, al unei incitante și controversate conduite artistice.

Îndrăzneala operei sale pictate, în mod predilect existențială, este străjuită de mari nume ale picturii universale: Velasquez, Rembrandt și Goya. Realismul impasibil și monarhic al viziunii lui Velasquez, expresia gînditoare a luminii cutreierînd adîncimile clar-obscurului rembrandtian și, în sfîrșit, cutremurătoarea nevroză care bîntuie agonic lungul și latul operei finale a lui Goya se topesc în tensiunea unei neobișnuite sinteze personale, salvînd poate încă o dată cultura românească de provincialism și de ineptul « complex al Occidentului ».

O teribilă încăpățînare metafizică animă resorturile intime ale acestei creații singulare, abstrasă mondenității și « vuietului lent » al patimelor artistice.

Ferită de eclectism sau de citatul nostalgic, pudică la flatarea gustului comun și al opiniei idolatre, fluturînd flamura unei ferme și destinse măreții, pictura Mestrului pășește în al 9-lea deceniu severă, misterioasă și ireductibil polemică, netulburată de rumoarea controversei.

profesorul

liviu lăzărescu

Despre *pictorul* Baba și despre arta Domniei sale, adică despre « continentul Baba » (cum a numit-o cineva cu har) s-a vorbit, chiar dacă nu îndeajuns, și se va mai vorbi, pentru că timpul cerne lucrurile și le așează, le decantează. Despre *profesorul* Baba aproape că nu s-a spus nimic. Și mă gîndesc că dacă cineva avizat o va face într-o bună zi, ceea ce este firesc, vom avea atunci satisfacția mare de a descoperi un *foarte mare profesor*, un profesor *șef de școală*, în înțelesul larg și deplin al termenilor, cu implicații extinse și neașteptat de fertile pentru pictura contemporană românească.

Îmi vin în minte cîțiva dintre foștii săi învățăcei: împotriva așteptărilor, Maestrul nu-i imitat (ori poate, cel mult, cu titlu de excepție). În schimb, impulsurile sale sînt un fel de tunuri cu bătaie lungă: ele răspund în alt chip și pe o arie foarte întinsă — fie a realului (mai mult sau mai puțin poetic), fie a visului sur realist, fie chiar a conceptualului. Mi se pare că nu-i puțin lucru și că avem de-a face cu categoria cea mai aleasă de dascăli, din păcate rară, care nu se mărginesc la a transmite cunoștințe, ci generează idei, stîrnesc energii, creează *caractere* artistice.

Poate părea curios, însă, dăruit fără rezerve picturii, Maestrul n-a dorit, nu i-a « venit bine » niciodată să se recunoască *profesor*, admițînd numai faptul de a fi fost și de a fi *pictor*. Or, cine știe dacă nu tocmai aici și acesta este secretul unui mare profesor — să nu dorească a fi « profesor »! Să rămînă un *creator*, consecvent cu el însuși; iar restul vine de la sine. Oricum ar fi, la Institutul de artă « Nicolae Grigorescu », cinstit prin truda multor mari profesori de pictură (și nu numai de pictură), de la Aman și pînă la Ressu, Șirato, Dărăscu, Steriadi, Ciucurencu — pentru a-i cita numai pe cei mai importanți —, la această Școală de artă, de-acum de tradiție și hotărîtor determinantă pentru cultura românească modernă, am avut marea șansă de a-l avea profesor pe Maestrul Baba. Colegii mei, ca și mine, știu ce însemna aceasta: prezența sa în incinta școlii era un fel de sărbătoare, iar apariția sa constituia un eveniment.

Acum, după zece ani de cînd s-a retras în liniștea atelierului său de la Pangratti, pentru a face *numai pictură*, adică ceea ce și-a dorit mereu, încerc să-mi amintesc corecturile Maestrului. Îmi vine greu să mă fixez asupra uneia, fiecare era altfel. Imprevizibile, erau ceva ce nu se poate pregăti ca o lecție, veneau dinlăuntru. Aveam în fața noastră un om întotdeauna spontan, viu, adevărat. Ne crea sentimentul marilor dimensiuni, fiind el însuși o mare prezență. Chiar fizic, îi domina prin nu știu ce și pe aceia care-l depășeau în centimetri. Corecturile erau atît de inedite, atît de « altceva » față de ce știam, încît ne apăreau ca veritabile (nu evit cuvîntul) spectacole. E ușor de închipuit cu cîtă emoție le așteptam. Ne erau corectate, firește, lucrările, dar bietele noastre studii de școală nu erau adesea decît pretexte, parcă, pentru lungi și pasionante drumuri prin istoria artelor, adică prin marea pictură, pe care trebuia să o avem mereu în față, pentru care ni se cerea să transpirăm din greu. Cultura se întrepătrundea cu poezia, sentința gravă alterna cu umorul fin și relaxant — toate, emanații ale unei mari conștiințe și ale unei competențe fără drept de apel.

Toate acestea nu puteau să nu ne cucerească. Era fericit cel care prilejuia Maestrului o asemenea « demonstrație », dar poate că era și mai fericit acela care beneficia de o simplă *încuviințare* tăcută, de o ușoară înclinare a capului, simultană cu o inimitabilă mimică aprobatoare a buzelor.

Maestrul « punea mîna » rar. La modul general își declina dreptul de a spune unui învățăcel: pune aici un roșu! Roșul trebuia să-l pui tu, dacă și cum l-ai fi simțit, altfel nu era al tău! Cînd, atît de rar, punea totuși mîna pe pensulele și pe culorile vreunuia dintre noi, îl urmăream cu răsuflarea tăiată . . . La sfîrșit venea însă, fatal, necruțătorul cuțit de paletă, care, vai! demola o splendidă pictură de Baba, dar care, asemenea unui cauter, îndepărta și năclăiala cu care intrasem în impas.

Dacă e să-mi amintesc corecturile Maestrului Baba, îmi aduc bine aminte *pofta de pictură* cu care rămîneam. Pentru că la sfîrșitul lor, fie că ne lăudase, fie că nu, ne apucam îndîrjiți de lucru. Era tocmai ceea ce urmărea acest mare profesor, care — atunci ca și acum — își mărturisește respectul pentru pictură și pentru munca pictorului printr-un gest simplu și întrutotul exemplar: înainte de a se apropia de culori și de șevalet, se spală pe mîini.

scrisoare deschisă

vladimir zamfirescu

Motto: Amintirea e pentru cei care uită
Plotin

Am încercat de mai multe ori să scriu despre Corneliu Baba. De fiecare dată cuvintele mi se păreau fără noimă, stupide. Nu e ușor să șlefuiești cuvinte contemporane care să dea trup gîndurilor despre un om cum e Corneliu Baba, maestrul multor pictori eminenți, aproape toți cu părul aproape alb.

Criteriile ce dau acoperire judecăților asupra capodoperei lui au intrat de mult în istoria artei, ca și în istoria conștiinței noastre personale.

Momentul acesta, cînd întîmpinăm apoteoza sa octogenară, se cuvine să-l sărbătorim și să-l vestim în bucuria că viața a fost atît de darnică cu noi, dăruindu-ni-l spre a-l vedea, a-l auzi, a-l iubi pe acest om genial. Iubite Maestre, să trăiești întru mulți ani!

Corneliu Baba știe cum desenez, așa că, dorind a-i aduce un cald omagiu de ziua domniei sale, transcriu un gînd în umilința cuvîntului, pentru a i-l dărui:

Privesc la umbra de pe ziduri
Cum pașii mei mă înconjoară
De-atîtea ori străin de mine
De-atîtea ori întîia oară.

Autoportret, 1983

Spaima, 1982 (detaliu)
Maternitate, 1983
Portret de bărbat, 1970
Tabla de şah

tudor vianu

(din prefaţa la albumul « Corneliu Baba », editura Meridiane, 1964)

Autoobservaţia este o operaţie dificilă, legată de riscurile înşelării. Între conştiinţa omului şi firea sa adevărată se pot interpune închipuirea lui despre sine sau imaginea care s-a format în mintea semenilor săi şi pe care aceştia i-o transmit şi uneori i-o impun. Omul caută atunci să se înţeleagă şi nu află decît masca lui, dar şi în această mască găseşte el ceva din firea lui adîncă. Autoportretiştii au pictat adeseori această mască cu un fel de intenţie autoironică, în care scînteiază însă o parte din lucida cunoaştere de sine a artistului. Rezultatul unui asemenea proces al cunoaşterii ne întîmpină în marele *Autoportret* al lui Corneliu Baba, în care deasupra trunchiului masiv, înveşmîntat în catifea neagră, sub boneta neagră, figura puternică, privind către noi printre gene, cu gura amară şi dispreţuitoare, ne aduce imaginea unei vigori luptătoare. Este chipul unui condottiere, al unui erou al voinţei omeneşti? Artistul a adoptat o mască, dar ea nu este întrutotul nepotrivită pentru pictorul plin de energie în concepţie şi realizare, mare cunoscător de oameni.

dan grigorescu

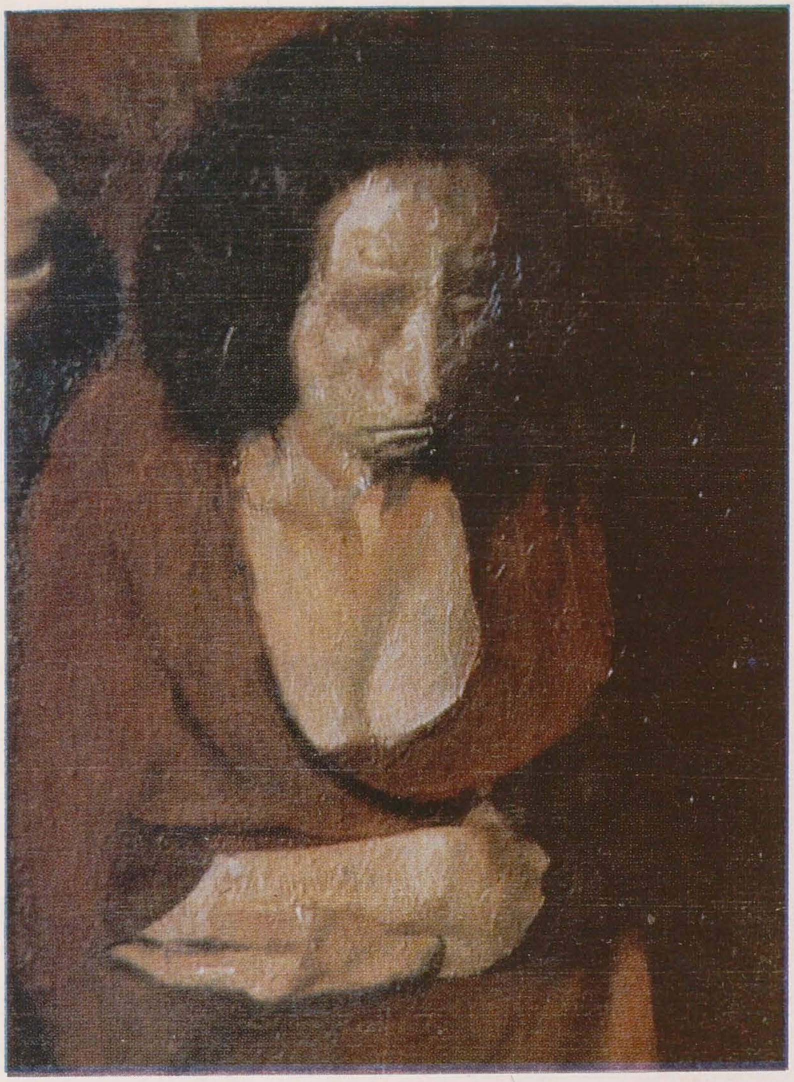
(« Arta » 12/1976)

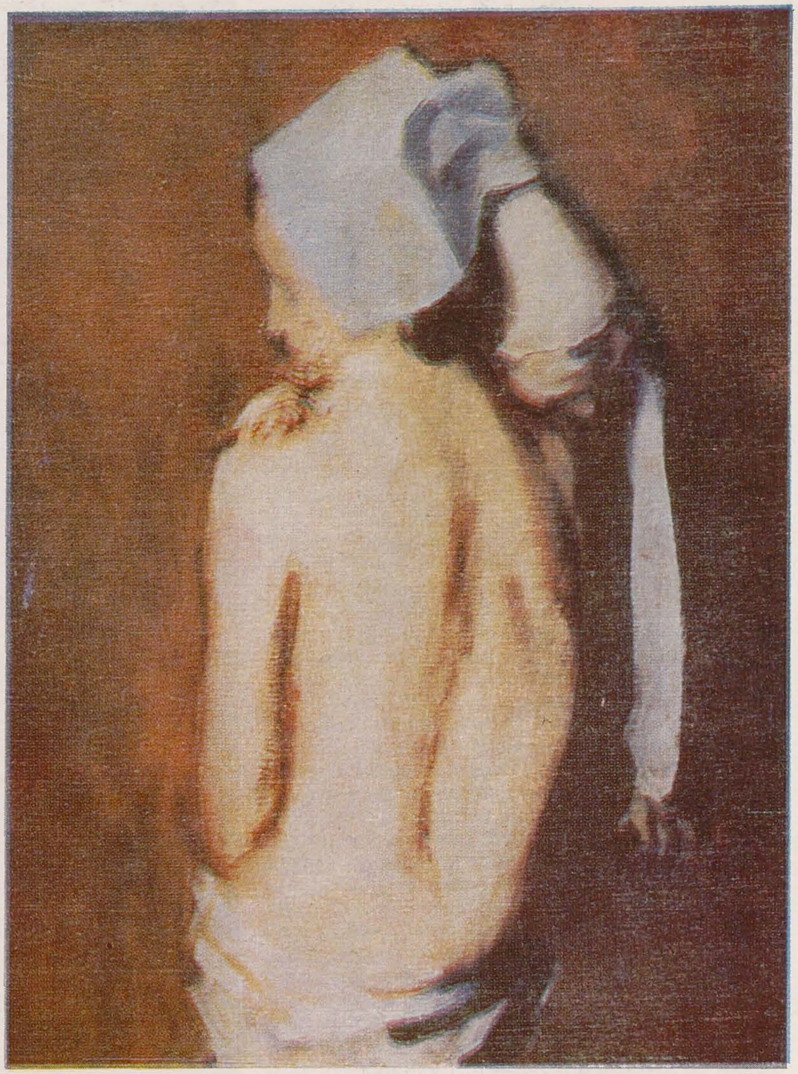
(. . .) Vocaţia de a da sens înfăţişărilor din lumea realului nu se manifestă în pictura lui Corneliu Baba prin încercarea de a descoperi esenţele ascunse *dincolo*: artistul ar putea, cu siguranţă, să rostească versul celebru al lui Whitman — « ceea ce se oferă nemijlocit privirii mele şi sîmburele ocrotit sub coaja vizibilă alcătuiesc o singură unitate pe care o cînt ». El nu socoteşte că, pentru a pătrunde în semnificaţiile lăuntrice ale lucrurilor, se cuvine să analizezi, pînă la pulverizare, forma. Un raţionalist care crede că logica lumii e cuprinsă în înseşi ipostazele vizibile; şi că tot ceea ce e *dincolo* de suprafaţa mîngîiată de lumină nu este altceva decît o aprofundare a sensurilor. Respingînd prejudecăţile spectaculosului, el creează o artă care e deopotrivă monumentală şi cordială. Fără să caute dramatismul cu orice preţ, pictează oamenii care trăiesc, cu simplitate, o mare tensiune dramatică. Pentru că, mai presus de orice, Baba este un pictor al adevărului uman. (. . .)

vasile drăguţ

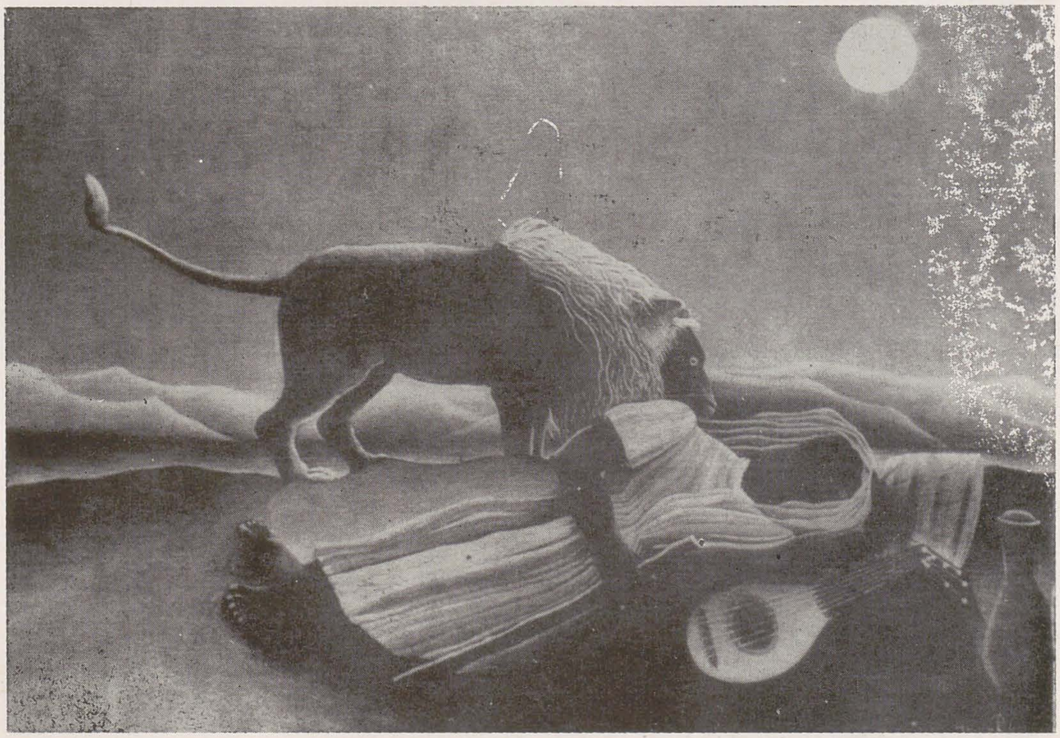
(« Arta », 8/1983)

Devenit el însuşi un simbol al ideii de pictură, devorat parcă de propriul său mit, Corneliu Baba — asemenea Demiurgului primordial — a creat din sine făpturile cărora le-a dat nume şi pe care le-a lăsat să umble fantomatic, purtînd pe faţă şi în adîncul privirilor însemnele tragice ale zvîrcolirilor omeneşti. Figuri stranii de personaje doar aparent vetuste — măscărici singuratici rămaşi de la curţi copleşite de uitare, regi nebuni hărţuiţi de remuşcări nemaiînţelese, curteni rătăcitori părăsiţi de glorie — sînt în pictura lui Corneliu Baba tot atîtea prilejuri pentru a ne întreba cu îngrijorare despre devenirea lumii în acest secol consumat de contradicţii şi de fundamentale nelinişti. (. . .) Temperamentului său artistic, neliniştit şi combustionat, nu i se potrivea o pictură de efecte cromatice efemere, iată de ce Corneliu Baba a preferat să recurgă la modelele barocului spaniol, pe care le-a adaptat unei viziuni moderne, de substanţă expresionistă.





arta: durată și tensiune



Sub acest titlu, mai mult sugestiv decît lămuritor, începe o secțiune teoretică a revistei, pe care am fi dorit s-o numim mai degrabă « Artă — energie — timp », dacă textele obținute de la colaboratori ar fi fost, toate, răspunsuri la solicitările formulate de noi inițial. Numai că întrebările adresate erau și ele destul de vagi, pentru a lăsa o margine de libertate și a oferi posibile surprize de abordare, incitante pentru ulterioare investigații și dezvoltări teoretice, iar textele oferite ca răspuns, nu toate strict adecvate temei, o slujesc de fapt mult mai bine decît ar fi făcut-o o succesiune didactic coerentă de explicitări, căci ele sînt congruente în profunzime și astfel ajută la mai buna formulare a unei întrebări ce rămîne deschisă. Întrebarea se naște dintr-o viziune semiotică și configuratistă asupra operei de artă vizuală-figurală, a cărei prezență obiectuală ni se pare a fi subiectiv, personalizat expresivă prin acele fluxuri și refluxuri, încordări și destinderi, expansiuni și contracții, curgeri și acumulări în care se lasă antrenată o privire insistent receptivă și care se regăsesc deopotrivă în viața psihică, în relațiile interumane, în procesele naturale. Opera figurală, asemeni celei muzicale, își comunică astfel încărcătura semantică, spirituală, vitală, în virtutea congruenței unor scheme de tensiuni și rezolvări, ceea ce presupune, dincolo de viziunea intuitivă globală, o secvențializare a mesajului obiectual prin « parcursurile » privirii, devenite, cum va arăta și Solomon Marcus, tot atîtea « discursuri ». Cu alte cuvinte, se poate vorbi de o tensiune semantică a operei figurale, care tinde spre livrarea unui sens, iar constituirea acestuia în conștiința privitorului-receptor nu este instantanee, ci durează și, de asemenea, influențează o durată — desfășurarea timpului subiectiv, interior al celui aflat în fața operei.

Studiul Ancăi Oroveanu va opera distincții pertinente între timpul fizic, timpul existențial și timpul creării imaginii, obiectului sau intervenției artistice, exprimînd, la capătul unui excurs istoric, îngrijorare în legătură cu viabilitatea comunicării intersubiective în anumite orientări ale artei de azi, în care disoluția timpului subiectiv și a celui obiectiv ne lasă văduviți nu numai de regrete, dar și de speranțe.

În măsura în care diferitele linii sau planuri de temporalitate, fie reprezentate, fie exprimate de opera picturală, sînt coerente și adecvate unele în raport cu altele, se poate spune, la limită, că « a trăi este totuna cu a picta » sau, în termenii lui Mihai Sârbulescu, că « pictura e ca viața », iar lumea — o unică pictură gigant. Tensiunea creatoare și, de la ea pornind, acumulările și descărcările energetice din psihicul creator sau receptor ar putea corespunde năzuinței spre « centru » a celui aflat, în mod opțional sau inevitabil, într-o anumită localitate a circumferinței.

Și în notațiile lui Octav Grigorescu temporalitatea figuralului e implicată, căci artistul nu se preocupă de altceva decît de modul său de « a fi în lume », contopind în imagine urmele întipărite în memorie, datele văzutului și presimțirea posibilului nevăzut care ar putea crește din « sîmburele » actualității; și pentru el, ca și pentru Constantin Flondor, ale cărui însemnări se pot integra în același grupaj teoretic, tot ceea ce vede și trăiește artistul face parte dintr-o operă de artă; el nu face altceva decît să coreleze timpul trăirii și timpul de desfășurare a fenomenelor dinafară, « desenînd » mereu aceeași întrebare despre « cum e lumea ».

Procesualitatea gîndirii, discursivitatea vorbirii și curgerea vieții interioare, cu toată complexitatea și aparenta ei dezordine, dau imaginii o energie proprie sau, în termenii folosiți de Anca Vasiliu, cînd scrie despre o « resemantizare » a imaginii prin forța structurantă a unui « Model », îi conferă o încărcătură energetică, o putere « emanatorie ». O asemenea energie ni se pare că radiază și din liniștitele dar tensionatele « arhitecturi textile » ale Marianei Macri, în timp ce colectivitățile de semne-urme puse în ordine de Alexandrina Gheție pulsează fără a contrazice stabilitatea și propun o modalitate de a « desena » schimburile energetice, cvasi-metabolice, dintre conștiință și lume.

Nu e sigur dacă teoriile fizicienilor contemporani despre materie și energie, formă și materie, spațiu și timp etc. impun cu adevărat artei, cum susține Alexandra Titu, revizuiri esențiale; catifelarea petalelor rozei îl poate interesa și astăzi pe pictor, după cum îl pot interesa la fel de bine și « structurile de forțe » sau « încărcăturile electrice » despre care simpla frumusețe a aparențelor nu ne spune nimic.

Un singur text din acest grupaj de studii, eseuri și puncte de vedere nu se referă nici măcar în treacăt la energiile figuralului sau la temporalitatea constitutivă imaginii; este însă, implicit, un text care cheamă la o investigare mai profundă a propriului nostru domeniu, căci prin conceptul de « muzică-forță » compozitorul Corneliu Cezar vizează năzuința generală a culturii de a reface unitatea ontologică dintre subiect și obiect sau măcar de a o revela printr-o « stare umană de cîntec ». De ce n-am putea vorbi și despre o imagine-forță, în care lumina să cînte « numele din adîncul ființei lucrurilor »?

arta

Shiva Nataradsha, sudul Indiei
Stelă funerară egipteană, sec. 7 î.e.n.
DOUANIER ROUSSEAU: Țiganca adormită, 1897

timpul plastic

solomon marcus

Dacă o sursă a « imposibilităţii » literaturii se află în cerinţa de a crea o lume nesecvenţială cu mijloacele secvenţiale ale limbajului articulat, o dificultate majoră a artelor vizuale rezidă în nevoia de a crea timp cu ajutorul spaţiului. Poate că un punct de plecare adecvat ar fi propunerea lui Claude Le Guen (*Unité et réalité du temps*, în « Entretiens sur le temps » sous la direction de Jean Hersch et René Poirier, Mouton, Paris, La Haye, 1967, p. 215—231) de a se defini timpul uman drept relaţia dintre persoană şi spaţiu. În acest fel, cei trei termeni, spaţiu, timp şi persoană, capătă semnificaţie numai prin raportul pe care-l instaurează. Putem vorbi chiar de un continuum spaţio-temporal uman, aşa cum în teoria relativităţii se lucrează cu un continuum spaţio-temporal fizic.

Dar dacă adoptăm acest punct de vedere, atunci timpul nu mai este doar o posibilitate la care artele vizuale pot ajunge, ci unica lor şansă de a fi. Această idee trebuie corelată cu o altă constrîngere majoră la care se supun artele vizuale şi asupra căreia a atras atenţia Louis Marin (*Eléments pour une sémiologie picturale*, în volumul aceluiaşi autor « Etudes sémiologiques, Ecritures, Peintures », Klincksieck, Paris, 1971, p. 17—43). Este vorba de faptul că, în măsura în care tablourile nu sînt obiecte lingvistice, constituirea unei semiologii picturale implică funcţia de mediere a limbajului. Ţinînd seamă de ideea lui Freud, după care orice reprezentare conştientă a unui obiect se scindează în reprezentarea propriu-zisă a obiectului şi reprezentarea cuvîntului care-l denumeşte, intervine o articulare între ceea ce poate fi citit şi ceea ce poate fi văzut. Constituirea unei semnificaţii picturale se realizează deci printr-o lexicalizare imediată şi necesară a reprezentării. Obiectul pictural devine astfel « un text figurativ în care vizibilul şi lizibilul se leagă unul de altul, după o tramă continuă, în care analiza va trebui să distingă diferitele fire, să repereze nodurile şi natura lor specifică, pe scurt, să articuleze, cu ajutorul limbajului, întreaga ţesătură a tabloului » (Louis Marin, op. cit., p. 19).

Desigur, între cele două constrîngeri, cea temporală şi cea lingvistică, există o legătură puternică, dată de actul lecturii tabloului. Pentru Marin, tabloul este în acelaşi timp un text figurativ şi un sistem de lectură. În ce constă lectura? În parcurgerea cu ajutorul privirii a unei structuri grafice şi în descifrarea « textului » care rezultă. Actul de lectură desfăşoară un timp. Este adevărat că tabloul se vede global, dintr-o privire, dar dincolo de acest spaţiu trăit se constituie un al doilea spaţiu, mai profund, al tabloului, deoarece actul de lectură dezvoltă, în interiorul viziunii de o clipă, o anumită succesiune, o anumită multiplicitate în totalitatea oferită de unitatea privirii. Întreaga problemă a semnificaţiei picturale constă în a examina modul în care se articulează aceste timpuri diferite, unul aparţinînd unităţii de viziune, altul discursivităţii lecturii, al doilea nefiind decît o decupare a celui dintîi. Marin invocă pe Nicolas Poussin, care, referindu-se la un tablou al său, dezvolta un adevărat principiu de narativitate privind parcurgerea tabloului. Însă lectura unui tablou nu este o anumită parcurgere a sa, ci totalitatea structurată a parcurgerilor sale posibile. Analizînd tabloul *Le Frappement du Rocher* al lui Poussin, Marin a pus în evidenţă un fapt important: sintagma narativă se regăseşte aici în sintagma iconică a tabloului. Însă pentru Marin o atare analiză, care leagă structura temporală a « narativităţii » tabloului de sistemul de expresie şi de articulaţie figurativă, devine imposibilă sau nerelevantă în cazul unui tablou « fără istorie », cum ar fi un peisaj sau o natură moartă. În locul temporalităţii este, în acest caz, considerat limbajul. Pentru articularea substanţei vizuale sînt folosite acele elemente ale tabloului care pot fi numite: arbori, lacuri, poduri, nori etc. Este analizată distribuţia acestor elemente pe suprafaţa plastică, distingîndu-se diferite zone ale ei, după densitatea de informaţie pe care o furnizează. În această ordine de idei, devine importantă dubla articulare a tabloului, după modelul limbajului. Numitorul comun al acestei situaţii cu aceea anterioară, bazată pe temporalitate, este relevanţa cuantificării şi a structurii sintactice a tabloului. Însă aici analogia cu limbajul este marcată de o limită importantă. În timp ce sistemul lingvistic este închis (permiţînd formarea unei infinităţi potenţiale de mesaje pe o bază combinatorială economică, dintr-un număr relativ mic de elemente), sistemul pictural este deschis, nici un inventar fix, relativ redus, de elemente nepermiţînd să se obţină, prin combinare, infinitatea potenţială a mesajelor picturale.

Dar este timpul plastic numai cel al parcurgerii prin lectură? Aici părerile par împărţite. Marina Scriabine (*Représentation du temps et de l'intemporalité dans les arts plastiques*, în volumul « Entretiens sur le temps » deja menţionat, p. 273—294) distinge o varietate de tipuri de temporalitate implicate în creaţia plastică: timpul artistului, timpul istoric în care se inserează opera, timpul evenimentului reprezentat, timpul contemplatorului şi poate şi altele. Însă, într-o discuţie care numai aparent tratează o altă temă (timpul în roman), Alain Robbe-Grillet, în concordanţă cu Jean Ricardou, susţine că noul roman nu relatează lucruri deja existente, ci creează aceste lucruri prin chiar actul narării. În aceste condiţii, cel puţin la limită, nu mai putem distinge între timpul anecdotei şi timpul narării ei. Jean Ricardou (*Le temps dans le roman contemporain*, în volumul « Entretiens sur les temps », p. 249—269) pleacă, este adevărat, de la două axe temporale, timpul naraţiunii şi timpul ficţiunii; dar ulterior afirmă că, în ceea ce priveşte literatura, este greu de găsit o noţiune mai absurdă ca aceea de *a exprima*. Într-adevăr, literatura nu-şi propune să găsească o expresie pentru un conţinut deja existent, ci creează o structură care, prin coerenţa ei, devine o sursă de semnificaţie. Dar această semnificaţie este în curs de constituire, proces la care participă cititorii, ca şi autorul. Alain Robbe-Grillet îl completează pe Ricardou, observînd că literatura relatează situaţii inexistente încă, deci neexprimabile; prin aceste situaţii se încearcă obţinerea unei noi calităţi temporale. La toate acestea, o participantă la dezbateri, Marcelle Wahl, observă că exact aceleaşi lucruri se întîmplă şi în artele plastice. Dar aceasta înseamnă tocmai convergenţa timpului ficţiunii cu cel al reprezentării. Deci nu întrebarea *Ce a vrut să spună autorul?* este legitimă în artă, ci *În ce constă coerenţa structurii propuse şi spre ce sensuri ar putea duce într-o dezvoltare ulterioară?* Din punctul de vedere al timpului reprezentat în operă, distingem timpuri liniare, ca cel mitic şi cel istoric, şi timpuri ciclice, ca cel ritual (atît de important la vechii egipteni, de exemplu) şi timpul ciclic profan, de exemplu cel al muncilor cîmpului (o lucrare tipică în acest sens este *Les très riches heures du duc de Berry*). Mai există însă încă trei modalităţi: reprezentarea clipei, reprezentarea curgerii timpului şi atemporalitatea. Dacă în timpul ciclic atrage atenţia « eterna reîntoarcere », în reprezentarea clipei accentul cade pe singular, pe unicat, pe ceea ce nu mai revine niciodată. Marina Scriabine distinge două moduri de reprezentare a clipei. Primul mod se referă la *clipa etalată*, reprezentare a unei situaţii nu atît imobilizate cît imobile. Ilustrative în acest sens sînt un interior de Pieter de Hoogh şi portretul infantei Marguerita de Velasquez. În primul este vorba de un moment precis al zilei, totul poate fi situat cu exactitate în timp şi spaţiu, recurgîndu-se eventual la documente de epocă. Încremenirea este deliberată. La fel în lucrarea lui Velasquez, unde este evident că infanta se prezintă deliberat în nemişcare, pentru a fi contemplată. În ambele lucrări, timpul reprezentat are o anumită grosime. Clipa etalată este, de obicei, caracterizată prin atitudini calme şi imobile, prin preponderenţa liniilor verticale şi orizontale, sugerînd stabilitatea, repaosul. Al doilea mod de reprezentare a clipei are în vedere o imaginară oprire în loc a timpului, deci aici clipa este smulsă dintr-un flux, dintr-o anumită dinamică. În această categorie intră, de exemplu, numeroase tablouri istorice. În *Încoronarea lui Napoleon*, Jacques Louis David fixează momentul în care împăratul, după ce s-a încoronat pe sine, aşează coroana pe creştetul Josefinei, îngenuncheată în faţa lui. În contrast cu starea contemplativă generată de reprezentarea clipei etalate, aici ne aflăm în faţa clipei fugitive, a cărei reprezentare ne impresionează şi ne instruieşte, dar în acelaşi timp, prin modul în care încremeneşte şi îngheaţă timpul aflat în continuă curgere, ne dă o impresie de artificialitate. Acelaşi procedeu poate fi regăsit în prezentarea unor peripeţii ale vieţii cotidiene (scene de gen), dar, după cum remarcă Scriabine, aici pitorescul şi umorul detaliilor pot atenua atmosfera de îngheţat şi de artificial. Compoziţiile de acest fel au deseori dimensiuni reduse, pentru a reduce impresia de artificial. Unele peisaje, de exemplu cel al lui Van Goyen în care apare o rază de soare pe un cer furtunos, se remarcă prin contrastul dintre scurtimea fenomenului real şi perpetuarea sa în tablou.

Reprezentarea plastică a curgerii timpului devine posibilă abia cu impresioniştii, crede Marina Scriabine. *Lanul de grîu* al lui Van Gogh, *Femeia cu umbrelă* a lui Monet nu fixează un anume moment, ci înregistrează curgerea insesizabilă a timpului. Ceea ce îi distinge pe impresionişti de clasici nu sînt subiectele. Regăsim aceleaşi portrete, peisaje şi scene intime, dar procedeele tehnice sînt complet diferite. Marina Scriabine observă cu fineţe că în locul grijii pentru detaliu, atît de insistentă la clasici, apare la impresionişti preocuparea de a surprinde vîrtejul timpului, modificarea infinită a formelor. Mişcarea, metamorfoza apar acum în prim plan. Culorile se irizează, nimic nu apucă să se precizeze. Dincolo de multitudinea de fiinţe şi de lucruri, tabloul urmăreşte timpul ca atare, în mişcarea sa ireversibilă.

Atemporalitatea a fost identificată pe mai multe căi. Se ştie că dimensiunea temporală este exclusă din viaţa inconştientă, deci oniricul este atemporal. Henri Rousseau (« Vameşul »), în *La Bohémienne endormie*, surprinde o stare onirică, în care pînă şi noaptea cu lună plină este în afara timpului, datorită alăturării stranii dintre o femeie adormită, un leu şi o mandolină, trei entităţi care vin din universuri atît de diferite încît nu se pot întîlni decît în afara unui timp sau spaţiu localizabil. Ceva similar se întîmplă în unele lucrări de factură onirică ale lui Chagall. Există şi o atemporalitate de natură divină, aceea a zeilor sau fiinţelor zeificate. Unele lucrări ar părea să contrazică această idee, de exemplu statuia lui Shiva dansînd; nu este dansul o formă tipică de mişcare, deci de temporalitate? Acest lucru este valabil pentru fiinţe umane, crede Marina Scriabine. Pentru o zeitate, dansul este o simplă atitudine convenţională; nu este vorba de o mişcare particulară într-o secvenţă de atitudini diferite. Dacă o dansatoare vrea să reprezinte pe Shiva, nu-i rămîne decît să se imobilizeze pe un picior, în atitudinea unică indicată de statuie.

Există însă şi o altă sursă posibilă a atemporalităţii plastice, pe care unii autori o atribuie trecerii la arta nonfigurativă. Rădăcinile acestei atitudini se află la Frege, care, distingînd sensul de referinţă, a creat posibilitatea de a se asocia temporalităţii numai dimensiunea referenţială a semnului. Însă în pictura abstractă sensul este elaborat în absenţa referinţei, deci în absenţa temporalităţii. Chestiunea comportă însă o discuţie ulterioară, ca şi alte probleme controversate, ca analogia dintre mitic şi oniric, dintre timpul ritual şi cel al gîndirii elaborate.

muzica-forță și orga de stiluri

corneliu cezar

Pentru orice acțiune umană importantă există o rațiune de a fi prin care ea se justifică și durează. Printr-o astfel de rațiune există cultura, cu subansamblele sale: arte, științe, etici etc. Scrutînd, pînă la limitele accesibile lucidității, ramificațiile coborîte în ontologic ale acestei rațiuni, realizăm o imensă zonă tacită, realul propriu-zis, nucleul inimaginabil și fabulos al unității dintre subiect și obiect. Ca puncte sinaptice către lume, organele de simț devin astfel temelia concretă a culturii. Științele, cu instrumentele lor de investigație, adevărate rafinări și extinderi ale simțurilor, artele, cu elaborarea prin simțuri a unor obiecte metanaturale, eticile, cu permanenta lor alternativă plăcere-datorie, toate atestă realitatea axiomatică a simțurilor, ca bază. Dar ținta oricărui act important de cultură este tocmai transgresarea datelor senzoriale, înaintarea dinspre fragmente spre întreg, alcătuirea pentru om a unei imagini, măcar simbolice, prin care să se poată accede la *cunoașterea lumii obiective cu simplitatea cunoașterii de sine și la cunoașterea de sine cu complexitatea și veridicul cunoașterii lumii obiective*. Aceasta îmi pare rațiunea de a fi, temeiul tacit al întregii culturi umane, rațiune în virtutea căreia științele, artele și eticile se apropie asimptotic de unitatea ontologică obiect-subiect. Poate că adevărata întrebare a Sfinxului ar fi trebuit să fie: «Ce sînt simțurile?». Odată străpunsă această enigmă, Oedipul contemporan, multiparicid și pîngăritor al naturii, va putea crea o artă cu estetică universală, va putea pune o cu totul altă temelie epistemologică în filozofia științelor, va putea așeza pe om într-un raport mai echilibrat între el și lume, pe de o parte, între el și ceilalți, pe de alta. Dar va putea omul să răspundă atît de ușor la această întrebare?

Științele au ajuns la un sinopsis aproape complet al fenomenelor biochimice petrecute de-a lungul căilor aferente și în cortex, în cazul unei excitații nervoase, dar, așa cum observa și Schrödinger (5,193), din toate acestea lipsește tocmai înregistrarea ca «senzație» a impulsului: transformarea sau receptarea unui impuls drept impresie *subiectivă* rămîne încă un fenomen petrecut într-o cameră neagră, numită «spiritul» receptorului, la care științele actuale nu au acces și poate nici nu vor putea avea cu metodologia actuală. În mod similar, artele actuale produc opere tot mai complexe, mai rafinate și originale, dar publicul (și chiar colegii de breaslă) intră tot mai dificil în rezonanță cu intențiile autorului. De asemenea, eticile și ideologiile actuale au și vor mai avea, se pare, încă mult de furcă în privința acomodării oamenilor între ei, nu ca să se stimeze sincer și să se iubească, ci ca măcar să împiedice sau să întîrzie un gigantic măcel, fără să mai vorbim de incomodarea tot mai gravă a sistemului ecologic, la nivel planetar, de către om.

Care ar fi, în sensul acestor idei, rolul muzicii ca artă specifică, în consensul general al culturii? Să nu uităm că ceea ce înțelegem azi prin muzică constituie un produs uman cu funcție preponderent estetică (și prin aceasta nu se deosebește cu nimic de situația tuturor celorlalte arte actuale). Acum cîteva secole, pentru a nu ne referi decît la un timp relativ apropiat, muzica, atît în Europa, cît și la popoarele extraeuropene, constituia în principal un mediu viu pentru o serie de alte manifestări general sociale. Se făcea muzică pentru comemorarea unui eveniment, cu prilejul unei sărbători religioase sau laice, la naștere, înmormîntare etc. Principala funcție a muzicii nu era cea estetică, sunetul fiind, într-un fel, o lentilă măritoare a importanței unei realități diferite de muzica însăși. Dacă urcăm și mai departe în trecut, din puținele vestigii rămase sau din paralelele posibile cu unele muzici ale folclorurilor actuale, putem considera că, în afara unor manifestări spontane autonome, cum ar fi așa numitele cîntece de muncă, de joc ș.a., principala funcție a muzicii, elaborată sintematic într-un context sincretic, era funcția magică. Pentru epoca lui Pitagora sau Platon, muzica putea părea într-adevăr o forță formidabilă, un uriaș adormit pe care e bine să știi cum să-l trezești (3). Dintr-o epocă și mai veche, textele păstrate acordă sunetului un rol încă și mai înalt. Prin muzică, prin «cîntecul zeului creator» (Cf 4, 136) s-ar fi născut universul, un strigăt-ciclon de lumină sonoră. Această muzică-forță, creatoare de lumi și creatoare a *numelui muzical* din adîncul fiecărei ființe și al fiecărui lucru, s-ar putea auzi și astăzi, sub forma unei unduiri cosmice asemănătoare, în limbajul omenesc, cu silaba AUM.

Într-o primă și străveche etapă, muzica nu are deci rol autonom, ci e integrată într-un context magic, împreună cu dansul și cuvîntul. Principalul mijloc de exprimare este vocea umană. Importante sînt nu îndemînarea sau bogăția mijloacelor, ci puterea, disponibilitatea subiectivă de a «intra» în *starea de cîntec*, în «starea de zeu». O a doua etapă acordă instrumentului acompaniator un rol mai important. Îndemînarea capătă o importanță sporită, atenția se îndreaptă în egală măsură spre mijloace, atît spre cele vocale cît și spre cele instrumentale. Muzica devine autonomă, se separă de cult, inteligența și gustul personal devin preponderente. Este epoca Renașterii, a reluării în plan personal uman a idealurilor suprapersonale ale Greciei antice. Odată cu etapa clasicismului, sala de concert concurează și întrece catedrala. «Spiritul» vocii plutește încă asupra instrumentului (un tot mai bogat arsenal de instrumente), se cîntă încă, se accentuează, se respiră pe fraze asemănătoare celor vocale, ca și cum ar exista niște cuvinte subînțelese dincolo de textul instrumental. Începe marea scindare în cele trei grupe (pentru cîteva sute de ani ireductibile): creator, interpret, ascultător, cu importanță tot mai mare acordată execuției tehnice, virtuozității. Mirajul spectacolului începe să devanseze treptat pe cel al «stării» propriu-zise de muzică. Această epocă se prelungește practic pînă la apariția mijloacelor electronice, mai întîi de înregistrare, apoi de producere și sinteză artificială a sunetului.

Distanța dintre voce și instrument apare dintr-odată mult mai mică decît între instrument și sintetizor. Instrumentul constituie încă un fel de prelungire a suflului sau brațului uman, se mulează încă direct pe micromișcările trupului uman, pe viul nuanțelor, sugerează încă creșterea și descreșterea unei voci, ale unui purtător uman de sens. Sunetul sintetic, în desăvîrșirea sa glacială, ventriloc universal și imparțial, imită chiar și vocea umană, în toate cutele sale, minus viul, pe care totuși îl va imita în curînd, chiar și în abisul nuanțelor sale, pentru a constata la capăt că importantul a fost de mult uitat. Și acest important era *starea umană de cîntec*.

În etapa noastră, perfecția tehnică cîștigă un avans net, sunetul nu mai amintește și nu mai vrea nimic altceva decît propria sa desăvîrșire, rolul personalității și al ideilor inovatoare devine covîrșitor, treptat inginerii și electroniștii devin mai importanți decît înșiși autorii de muzică, pentru că ei schimbă fața muzicii. De altfel, melomanii se străduiesc cu eforturi extraordinare să-i înțeleagă pe profesioniști, iar aceștia se înțeleg tot mai puțin între ei. Singurul consens cu adevărat posibil, în această etapă, este cel în planul tehnologiei tot mai avansate a producerii, captării și redării sunetului. Cît de valoroasă ar fi o muzică, ea sucombă, neluată în seamă, dacă nu poate corespunde în primul rînd normativelor internaționale de producere-captare-redare. Ne aflăm aproape la antipodul «stării» subiective de cîntec. În schimb, realizarea în plan obiectiv a sunetului depășește orice precedent.

Formidabila revelație a unității obiect-subiect, irupînd în *starea de cîntec* ca o beție a trezirii, se voalează astfel în etosul modal antic și medieval, trecînd apoi printr-o serie de voalări succesive, în etape tot mai strînse, de la Renaștere încoace, pînă astăzi, cînd vocea de una singură constituie o excepție rarisimă, instrumentul face în general față bună încă, deși cu eforturi tot mai disproporționate de autodepășire, iar sintetizorul, după ce a imitat și inventat toate vocile și instrumentele posibile, se recunoșate drept unul dintre cele mai stîngace instrumente, poate chiar cel mai inapt pentru expresie muzicală în sensul tuturor epocilor muzicale de pînă acum. Ne-am pomenit astfel în brațe cu acest idiot de geniu care poate și știe totul, în afară de esențial! Și totuși viitorul imediat al muzicii atîrnă de perfecționarea sintetizorului, de democratizarea producerii lui la nivel de masă, de posibilitatea conectării lui la ordinatoare de mare viteză și capacitate de calcul, pentru reluarea unor programe complexe de muzică.

Drumul spre înapoi este blocat. Cît de profundă ar fi nostalgia noastră pentru minunata simplitate a spiritualității antice și orientale, n-o putem redobîndi decît reelaborată prin inextricabilele noastre complicații. O eventuală muzică-forță a epocii de azi necesită efortul de subiectivare a tot ceea ce s-a mortificat prin aluviuni seculare. E necesar să înghițim epoci și stiluri. Nu se mai poate scrie într-un fel anume. Dacă «Schönberg a murit» (1) și nu-i prea duc lipsa și Bach a murit, și e păcat! Și gregorianul a murit, alături, în veșnicie, de arta precolumbiană și de ritualurile tibetane. E necesar nu numai sintetizorul, superinstrumentul, ci și orga de stiluri, muzica metastilistică, clusterul plurisens de atonal și preclasic, folclor și electronic, de actual, străvechi și încă nemaiauzit. Personalitatea se poate depăși, poate ieși din cercul vicios al nerepetării (2, 98). Se poate trece de la exprimarea exterioară a *stilului personal* la manifestarea interioară a *gîndirii personale*, prin manipularea în funcție de intenție a oricărui stil. Academismul vechii avangarde este o barieră peste care se va trece. Moda retro, la rîndul ei, se pierde în nisipuri mișcătoare; e doar o presimțire. Muzica armonicelor de rezonanță, o altă presimțire și o anticameră. Nu ne trebuie numai un fragment de trecut, ci întreaga lui paletă, precum și întreg prezentul. Copiii noștri se joacă pe tastele ordinatoarelor cu nonșalanța cu care copiii de ieri clămpăneau clavecinul bine temperat. Se poate scrie astăzi pentru clavecin și cimpoi, fără să fii suspectat de nimic. Instrumentul fizic este un produs social. Se va putea scrie mîine un contrapunct serial pe un fond de raga la sitar. Stilul este un instrument spiritual, produs printr-un efort personal sau colectiv de selecție. A folosi un stil sau altul în maniera ta este similar, în plan estetic, cu a folosi diferite instrumente în plan concret. Un lucru mi-e clar. Forța nu poate veni de la structura prefabricată. Demersul strict intelectiv usucă irevocabil. Ne sînt necesare instrumente noi, manipulate prin intermediul unor programe superintelectuale, dar muzica-forță trăiește în primul rînd prin *starea de cîntec*. *Trebuie reconsiderată fundamental atitudinea față de starea subiectivă în muzică*. Or tocmai aici continuă să se încurce toate limbile. Pentru că astăzi cunoaștem cu destulă limpezime nenumărate lucruri privitoare la lumea obiectivă, dar foarte puține privitoare la noi înșine. Dar și aici, ca și în muzică, drumul e fără întoarcere directă. Numai cunoscînd pînă la capăt lumea vom putea spera să ne aflăm și pe noi înșine, vom putea străpunge adevărata enigmă a Sfinxului, într-un fel de neconceput încă.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

[1] Boulez, Pierre — Relevés d'apprenti — Ed. du Seuil, 1966.
[2] Cezar, Corneliu — Introducere în Sonologie — Ed. Muzicală, București, 1984.
[3] Moutsopoulos, Evanghelos — La musique dans l'œuvre de Platon, P.U.F., 1959.
[4] Schneider, Marius — Le rôle de la musique dans la mythologie et les rites des civilisations non européennes — în «Encyclopedie de la Pléiade», Histoire de la Musique, vol. I, Paris, Gallimard, 1960.
[5] Schrődinger, Erwin — «What is Life?» & «Mind and Matter» — Cambridge University Press, 1967 (Trad. rom. București, Ed. Politică, 1980).

timpul, componentă internă a imaginii

anca oroveanu

O celebră distincţie între pictură şi poezie, părînd să confere soliditate teoretică unor intuiţii mai vechi — cea a lui Lessing, care corelează inextricabil pictura cu spaţiul şi simultaneitatea, poezia cu timpul şi succesiunea — are aerul să inventarieze astfel trăsături în asemenea măsură evidente, de natura bunului simt, ale celor două arte, încît, în pofida criticilor care i s-au adus încă în epocă, a devenit, mai mult sau mai puţin inconştient, o grilă prin care percepem operele picturale şi care riscă uneori să ne orbească. Distincţia lui Lessing, care nu mai e, ca remarcile anterioare pe această temă, de domeniul simplei presimţiri, nu este — cum poate părea — doar constatativă, descriptivă, ci şi normativă: ea instituie — afirmînd caracterul natural al acestor trăsături — un riguros control asupra intruziunii timpului în spaţiu, fixează limite clare înăuntrul căror această intruziune poate fi considerată legitimă.

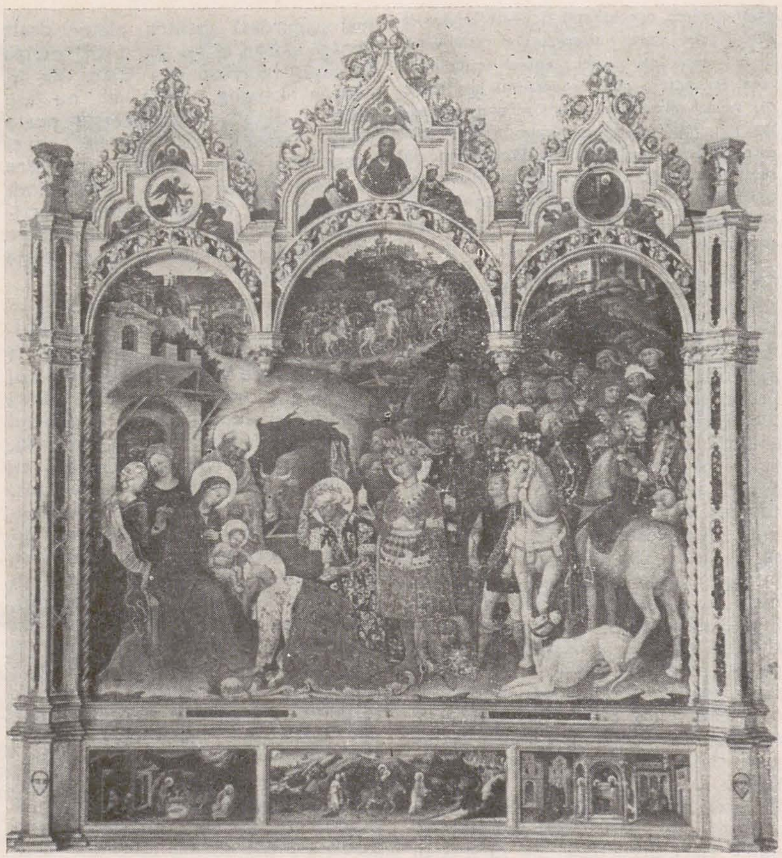
«(. . .) dacă este adevărat că pictura foloseşte în imitaţiile sale mijloace şi semne cu totul diferite de cele utilizate în poezie, şi anume: pictura — corpuri şi culori în spaţiu, iar poezia — sunete articulate care se percep în succesiune temporală; dacă e de necontestat că mijloacele de expresie trebuie să se afle în strînsă legătură cu ceea ce ele exprimă, decurge de aici că semnele expresiei care sînt juxtapuse trebuie să reprezinte doar acele obiecte sau părţi ale lor care apar şi în realitate ca fiind juxtapuse şi dimpotrivă, semnele expresiei care se prezintă succesiv nu pot să reprezinte decît acele obiecte sau părţi ale lor care ne apar şi în realitate în succesiune temporală. Obiectele, sau părţile lor, care există în juxtapunere se numesc corpuri. Prin urmare obiectul picturii sînt corpurile cu proprietăţile lor vizibile. Obiectele, sau părţile lor, care se află în succesiune, se numesc acţiuni. Aşadar, acţiunile constituie obiectul poeziei. Dar toate corpurile există nu numai în spaţiu, ci şi în timp. Existenţa lor are o durată şi în fiecare clipă a ei ele se pot prezenta sub un aspect sau altul, într-o combinaţie sau alta. Fiecare din aceste forme momentane şi fiecare dintre combinaţii este urmarea precedentei şi poate deveni la rîndul său cauza ulteriorelor schimbări, deveni deci, într-un fel, centrul acţiunii. În acest fel pictura poate reprezenta şi acţiuni, dar numai mijlocit, prin intermediul corpurilor. / . . . / În operele picturale, în care totul este dat simultan, în coexistenţă, nu se poate reprezenta decît un unic moment al acţiunii şi trebuie de aceea ales cel mai semnificativ, din care să devină inteligibile momentele antecedente şi următoare.»[1]

Că este vorba de o observaţie în consens cu anumite tendinţe ale picturii din timpul său, e uşor de verificat, inspectînd cîteva specimene ale acesteia; ele ne-o vor arăta la fel de preocupată de acest gen de probleme şi, desigur, nu pentru că are ambiţia de a-i respecta indicaţiile; faptul că pictura nu are priză decît asupra unui moment în succesiunea temporală şi că dacă vrea să transmită, să povestească ceva, ea trebuie să o facă — şi nu poate altfel — în întregime prin mijlocirea acestui moment, e o convingere care ghidează, în aceeaşi măsură, pictura lui Greuze şi, ceva mai tîrziu, pe cea a lui David, pe cît preocupă gînditori ca Lessing sau Diderot. Că această convingere datorează mult unui transfer şi unei adaptări, la domeniul picturii, a regulii clasice a celor trei unităţi, în teatru, e poate mai lesne de sesizat în textele lui Diderot; dar această referinţă la teatru nu privează cu nimic atari preocupări de caracterul lor simptomatic pentru o evoluţie care e internă picturii. Unitatea de timp este, crede Diderot, «şi mai riguroasă pentru pictor decît pentru poet; el nu are decît o clipă aproape indivizibilă.» Dar, ca şi pentru Lessing, dacă el nu are decît o clipă, «clipa aceasta poate vieţui laolaltă cu urmele clipei precedente şi cu semnele clipei care va urma. Ifigeniei nu i s-a tăiat încă beregata; dar văd apropiindu-se sacrificatorul cu vasul cel larg care trebuie să-i primească sîngele şi vasul acesta mă cutremură.»[2]

Dar pictura nu a fost — din fericire — întotdeauna atît de riguroasă în utilizarea propriilor sale mijloace pe cît se aşteaptă de la ea să fie Lessing sau Diderot; ea nu a făcut întotdeauna din adecvarea mijloacelor la obiectul reprezentării problema sa centrală. O concepţie (implicită) mai laxă cu privire la această relaţie i-a permis, nu o dată, să-şi facă proprie dimensiunea temporală nu numai prin mijlocirea unor reprezentări simbolice sau alegorice ale Timpului (care vin în sprijinul concepţiei lui Lessing), ci în mod nemijlocit, prin soluţii picturale în raport cu care reducţia cuprinderii lor la o clipă semnificativă reprezintă mai degrabă un punct terminus, o îngustare a posibilităţilor sale, decît un moment bogat în virtualităţi. Am putea spune, mai întîi, că într-un sens foarte larg orice pictură — în orice caz, orice pictură în care un element reprezentaţional subzistă într-o formă oarecare — este un obiect cu un statut temporal aparte, «anormal», că ea mijloceşte între temporalităţi eterogene, face

PAUL KLEE: *Aventurile unei domnişoare*, 1922

ALLAN KAPROW: *An Apple Shrine*, environment, 1960



GENTILE DA FABRIANO: *Adoraţia magilor*
FRA ANGELICO: *Bunavestire*, cca 1428

PIERO DELLA FRANCESCA: *Flagelarea*

să coexiste momente temporale discontinui ; aşa de pildă, timpul, inexorabil dat, al istoriei sacre este făcut să coexiste cu cel, de o indubitabilă concreteţe, al reactualizării sale în imagine şi aceasta permite, la rîndul său, nenumărate ulterioare intruziuni ale acestor două timpuri în cel al existenţei oricui priveşte imaginea. Orice pictură care arată sau povesteşte ceva cu privire la evenimente sau obiecte a căror existenţă — reală sau fictivă — şi deci inserţie într-un timp — el însuşi real sau fictiv — este postulată, operează astfel o conexiune între cel puţin trei momente temporale distincte.

Apoi, cel puţin în fazele ei mai timpurii, unificarea spaţială, fie că ea se face sau nu prin mijlocirea unei construcţii perspectivale « corecte », pare mai degrabă un vehicul decît un impediment, un mod de a favoriza şi nu de a stopa absorbţia în pictură a unor experienţe cu caracter temporal. Şerpuirile spaţiului în *Închinarea magilor* a lui Gentile da Fabriano sînt simultan, solidar, inextricabil meandre ale timpului. Sus şi jos sînt nu numai — în termenii unei gîndiri spaţiale (şi deci picturale) — departe şi aproape, ci şi mai de mult, mai devreme şi acum. Complicatele ocoluri ale itinerarului magilor nu reprezintă doar un parcurs spaţial, ci şi unul temporal, prin care sîntem, pe nesimţite, aduşi către prezentul absolut — cel al evenimentului central al naraţiunii, petrecut odinioară, dar indefinit actualizabil, mereu actual — şi către cel al propriei noastre percepţii. Timpul trăieşte aici *în* imagine, împreună cu ea, ca dat constitutiv al ei şi nu ca un element exterior, eterogen, referinţă semnalată dar imposibil de integrat. Construcţia perspectivală « corectă » — de care Gentile se dispensează — prilejuieşte alte tipuri de joc cu timpul. În *Bunavestire* a lui Fra Angelico, recursul la perspectivă, pentru reprezentarea clădirii care o adăposteşte pe Fecioară, desparte şi leagă în acelaşi timp păcatul originar de promisiunea mîntuirii lui ; sus şi jos, aproape şi departe nu sînt doar indicaţii topografice, spaţiale, ci distincţii calitative în ordine temporală : cădere şi mîntuire, izgonire şi vestirea salvării, odinioară şi acum. În *Flagelaţia* lui Piero della Francesca, perspectiva nu e utilizată doar — cum e evident — ca instrument de organizare spaţială, de evidenţiere a coerenţei spaţiale, ci şi ca purtătoare a unor relaţii temporale de o mai mare complexitate. Distanţa spaţială — riguros tradusă în termeni cantitativi — între personajele de prim plan (aparţinînd epocii lui Piero) şi cele din fundal (care trăiesc un moment al istoriei sacre) instituie aici relaţii de rememorare, reactualizare, identificare. Ea expune, exhibă şi anulează în acelaşi timp distanţa temporală. Faptul că nu sîntem direct confruntaţi cu flagelaţia, că accedem la ea printr-un releu intermediar — cel al personajelor din primul plan — face cu atît mai palpabil timpul ca pe o componentă internă a imaginii. [3]

S-ar putea spune că în gîndirea picturală renascentistă spaţiu şi timp sînt gîndite ca interdependente, ca dînd loc în mod « natural » unor echivalenţe. Leonardo elimină cu dezinvoltură, ca irelevante, prostești, indeciziile în soluţiile reprezentaţionale care implică disparităţi temporale.

« E un obicei general al pictorilor ce zugrăvesc zidurile capelelor, şi îndreptăţit îi dojenesc, cînd pictează la un nivel o scenă cu peisajul şi clădirile repective, apoi se urcă pe o treaptă mai sus şi fac o altă scenă schimbînd perspectiva celei dintîi, apoi trec la o a treia şi o a patra, astfel încît un zid rezultă ca fiind făcut din patru unghiuri de vedere — ceea ce e cea mai mare prostie din partea unor astfel de maeştri. Ştim că perspectiva trebuie să se potrivească ochiului celui care priveşte scena; dacă mă întrebi: atunci cum pot picta viaţa unui sfînt — împărţită în mai multe scene — pe un acelaşi zid? îţi voi răspunde: va trebui să aşezi prima scenă într-o perspectivă la înălţime corespunzătoare ochiului privitorului; apoi, tot micşorînd, rînd pe rînd, chipurile şi clădirile după felurite coline sau văi, vei împlini întreaga scenă. »[4]

Pentru Leonardo, continuitatea, coerenţa spaţială e o condiţie de neîncălcat şi, în acelaşi timp, premisa necesară unei reprezentări în care succesiunea temporală se exprimă în termeni de distanţă spaţială. Dar, în fapt, există aici o contradicţie care minează veridicitatea imaginii şi care nu e percepută decît în momentul în care veridicitatea începe să fie mai pedestru înţeleasă : aceea între continuitate şi unitate spaţială şi discontinuitate temporală. S-ar părea că e o necesitate internă pentru pictură, în evoluţia sa istorică ulterioară, ca această contradicţie să fie resorbită, la fel cum se elimină treptat posibilitatea ca înăuntrul unei intacte unităţi spaţiale imaginea să coreleze nu numai temporalităţi, ci şi « localităţi » eterogene : cer şi pămînt, sacru şi profan. Lucrurile se petrec, în evoluţia picturii între secolele XV şi XVIII, ca şi cum această evoluţie ar asculta de o presiune internă, care împinge imaginea să devină deplin coerentă. Incoerenţa spaţială e prima eliminată şi ea funcţionează, într-un prim — destul de lung — moment, ca o precondiţie înăuntrul căreia disparitatea temporală şi coexistenţa umanului cu divinul sînt nu doar tolerate, ci se pot, abia acum, exprima cu deplină claritate : dar în timp, acest gen de relaţii între spaţiu şi timp, între spaţiu fizic şi nivele eterogene ale universului, ajung să fie resimţite ca inadecvări. Cerinţa lui Winckelmann ca alegoria să fie naturalizată corespunde, cel puţin în parte, acestei nevoi de coerenţă şi pe alte planuri decît cel spaţial, dorinţei de a vedea resorbindu-se complet, şi pe toate planurile, caracterul eterogen multă vreme propriu imaginii; şi e semnificativă coincidenţa în timp a lui Winckelmann cu Lessing şi Diderot, a acestora cu David şi Greuze.

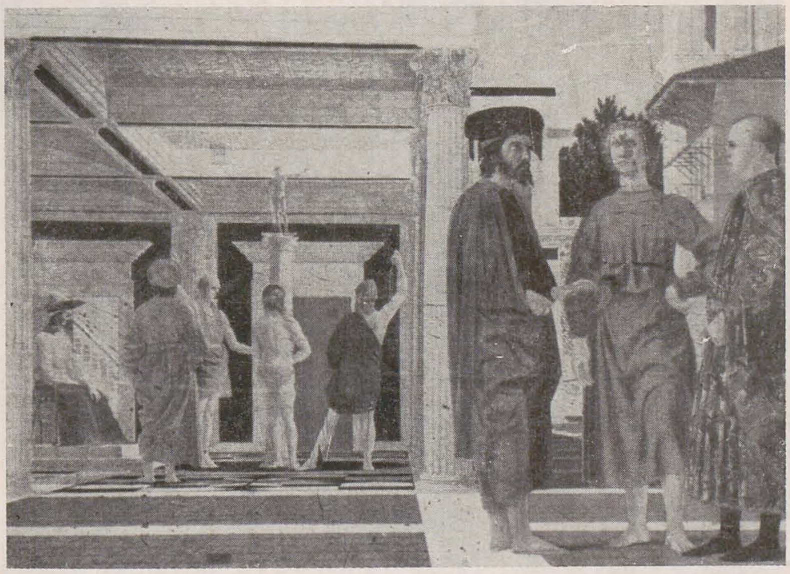
Cînd Diderot susţine că pictorul nu are la îndemînă decît o clipă aproape indivizibilă, el se referă — şi e util să nu uităm acest lucru — la o pictură care este în primul rînd una de « istorie », în al doilea una de gen — cu alte cuvinte narativă. Dificultatea alegerii momentului semnificativ ţine tocmai de acest caracter al ei, în virtutea căruia acest moment trebuie să funcţioneze ca iluminant pentru un lanţ cauzal : să *arate*, sugerînd în acelaşi timp antecedentele şi consecinţele. Dar e uşor de imaginat — cu atît mai uşor cu cît ştim că asta s-a petrecut — o dublă alunecare: către selecţia unui moment a cărui semnificaţie nu e în acelaşi timp plastică şi narativă, ci exclusiv plastică, de pregnanţă vizuală ; către coincidenţa timpului de existenţă a fenomenului reprezentat cu timpul reprezentării sale : pictorul nu are doar un singur moment de pictat, ci şi un singur moment pentru a o face. Astfel se realizează deplina adecvare, în ordinea mimesisului, nu doar între toate nivelele reprezentării ca atare, ci şi între aceasta şi facerea ei. Această dublă alunecare presupune, desigur, şi o deplasare în alt registru : cel al tipului de obiect pe care pictura îşi ia ca sarcină să-l reprezinte ; el trebuie să fie, indiferent dacă existenţa sa e una externă, obiectivă, sau internă, subiectivă, nemijlocit accesibil artistului. Baudelaire documentează această tendinţă de a face să coincidă timpul existenţei fenomenului cu timpul reprezentării sale, în ambele sensuri.

« Există în viaţa trivială, în metamorfoza cotidiană a lucrurilor exterioare, o mişcare rapidă care comandă artistului o egală velocitate de execuţie », spune el într-un pasaj din *Curiosités Esthétiques*; în altul e vorba de

«un foc, o beţie a creionului, a peniţei, semănînd aproape cu o furoare. E teama de a nu fi suficient de rapid, de a lăsa să scape fantoma înainte ca sinteza să fi fost extrasă şi sesizată; e acea teribilă teamă de care sînt posedaţi toţi marii artişti şi care îi face să dorească cu atîta aprindere să-şi facă proprii toate mijloacele de expresie, pentru ca niciodată ordinele spiritului să nu fie alterate de ezitările mîinii; pentru ca finalmente execuţia ideală să devină tot atît de inconştientă, de *curgătoare* pe cît e digestia pentru creierul omului sănătos care şi-a luat dejunul.» [5]

Impresionismul, mai tîrziu, ne confruntă cu tentaţia de a reţine «metamorfoza» şi «mişcarea» lucrurilor, revelatoare chiar în eşecurile ei: pentru a picta concentrarea de trafic şi umanitate de la Pont Neuf, Renoir îşi roagă fratele să pună întrebări fără sens trecătorilor, încetinind astfel circulaţia; Monet lucrează la mai multe picturi deodată, pentru a respecta, în fiecare, imperceptibilele modificări ale condiţiilor atmosferice. În primăvara lui 1889, ploi prelungite îl împiedică să termine pictura unui copac aflat la marginea unei rîpe greu accesibile; cînd vremea se îmbunătăţeşte, copacul îmboboce. Monet angajează oameni cu scări înalte pentru a tăia fiecare boboc. Lentoarea lui Cézanne, contrariind în el dorinţa de fidelitate absolută faţă de fenomen, îl obligă la falsul utilizării florilor de ceară. Condiţia fidelităţii faţă de natură şi imposibilitatea ei l-au determinat, cred unii comentatori, să elimine limbile ceasului în celebra natură moartă, pentru ca să nu mintă [6].

Ataşamentul impresioniştilor faţă de momentan, de efemer *ca atare*, desprinderea lui din continuumul vital sugerează — în pofida a tot ce leagă aceste preocupări de cele ale secolului XVIII tîrziu — o concepţie diferită nu doar despre pictură, ci despre lume. A te opri — cum face David — la momentul de maximă relevanţă narativă, înseamnă, implicit, a confirma că lumea şi existenţa umană sînt inteligibile cauzal; relaţia momentului semnificativ cu antecedentele şi consecinţele sale este una logică, el se inserează într-o lume ordonată. Impresionismul minează o astfel de reprezentare a lumii: ea este o suită de momente fără legătură constatabilă, descriptibilă între ele; timpul e de natura unei succesiuni punctuale, nu a unei continuităţi. Într-un anumit sens, impresionismul semnalează ultima instanţă a integrării unui timp «obiectiv» în imaginea picturală. Acestuia i se substituie o temporalitate subiectivă: timpul pe care îl conţine imaginea, cel pentru care ea este receptacul, e timpul facerii sale, al procesului prin care ea parvine la existenţă. Orientarea interesului către procesul creator, în detrimentul rezultatului, şi — corelativ — către o temporalitate care nu mai e a lumii sau a istoriei, ci a creaţiei, a acestei creaţii anume în faţa căreia te afli (şi prin care creaţiunea e fragmentară în nenumărate sub-creaţiuni) domină, cel puţin de la Kandinsky şi Klee încoace, mare parte din pictura modernă şi contemporană. Pentru Klee, temporalitatea nu este însă, chiar în absenţa unui referent exterior, un factor pur subiectiv, ci unul într-o anumită măsură inerent mijloacelor plastice în ele însele.



«Cînd un punct intră în mişcare şi devine linie, aceasta ia timp. Acelaşi lucru cînd o linie se deplasează pentru a genera o suprafaţă. Tot astfel şi mişcarea suprafeţelor către spaţiu. Se naşte poate o operă picturală dintr-o dată? Nu, ea se construieşte bucată cu bucată, întocmai ca o casă. Cîtă vreme se lucrează la construirea unei case? Şi privitorul termină el dintr-o dată opera? Din păcate, adesea da. (...) Activitatea esenţială a privitorului este şi ea vremelnică. El aduce bucată cu bucată în hruba contemplaţiei. Pentru a se adapta unei noi bucăţi, trebuie să o părăsească pe cea veche. Odată şi odată se opreşte, ca şi artistul. (...) Ochiului tactil al celui care priveşte, aidoma unui animal care paşte, îi sînt menajate căi în opera de artă (...) Opera s-a născut din mişcare, este ea însăşi mişcare fixată — stereotip — şi este preluată de mişcare — muşchii ochiului. Principalul prejudiciu al privitorului sau recreatorului rezidă în faptul că este mai întîi pus în faţa unui final cît priveşte geneza, pare a face drumul invers.» [7]

Impresionismul semnalează, spuneam, ultimul moment în care se vizează integrarea unui timp «obiectiv», sau oricum, exterior subiectului, în imaginea picturală. Dar dialogul artistului cu timpul e departe de a înceta aici. El este însă luat în considerare, în mişcări artistice mai recente, nu atît ca factor căruia trebuie să i se găsească echivalentul, traducerea imagistică, ci ca unul de sine stătător, interferînd de manieră semnificativă cu existenţa, în sens propriu fizică, a obiectului artistic, lizibil în el în măsura în care îl pliază structurilor sale, îl supune unor transformări pe care le percepem ca fiind amprenta lui, a scurgerii, a duratei lui, a forţei sale metamorfotice.

«Întreaga problemă a durabilului în raport cu trecătorul a reapărut continuu din momentul în care impresionismul a pus sub semnul întrebării profunda credinţă a occidentului în stabilitate, claritate şi permanenţă — spune Allan Kaprow. Aceste calităţi erau considerate cele mai înalte izbînzi ale minţii raţionale, care a biruit animalicele şi haoticele forţe ale naturii. Dar în timp ce impresioniştii sugerau filosofic conceptele de trecător, schimbător ca valori supreme, se putea aştepta ca pictura ca atare să dureze indefinit. Totuşi, începînd cu primul deceniu al acestui secol, picturi şi construcţii au început să fie caracterizate printr-o existenţă fizică limitată (...) Dacă schimbarea e de trăit şi simţit profund, atunci opera de artă trebuie să fie liberă să articuleze acest lucru la nivele dincolo de cel conceptual. Nu există raţiuni fundamentale pentru care ea să trebuiască să fie un obiect fix, durabil, de plasat într-o vitrină încuiată. Spiritul nu cere dovezile îmbălsămătorului. (...) Şi ca multe alte perfect acceptabile, dar trecătoare faţete ale vieţii noastre, această artă poate fi considerată ca o entitate semi-tangibilă, ceva de reînnoit mereu în forme diferite». [8]

Am fi astfel martorii unei ultime (cel puţin pentru moment) operaţii, prin care se obţine o tot mai cuprinzătoare coerenţă între diversele planuri de existenţă ale operei de artă, anunţată cu atîta parţialitate în secolul al XVIII-lea. Adecvării naturii mijloacelor picturale la cea a obiectului reprezentat îi urmează cea a timpului execuţiei la timpul existenţei fenomenului reprezentat, pentru ca, în fine, structura materială a obiectului însuşi (şi nu imaginea pentru care el ar putea fi un suport şi care îl obliterează ca obiect) să devină, ea, conţinătoarea nemijlocită a temporalităţii, un revelator de structuri temporale.

La fel cum, destabilizat prin impresionism, timpul exterior suferă o eclipsă în favoarea celui interior, cauzalitatea, devenită inoperantă ca instrument cognitiv şi descriptiv al lumii, se interiorizează şi ea. Între artist şi operă există — la Klee şi Kandinsky, ca şi la Pollock sau Mathieu — o relaţie necesară, de determinare, de motivare. Dacă opera nu reprezintă, ea *exprimă* şi această relaţie, fără a fi identică celei instituite de cauzalitate, funcţionează în orice caz ca un satisfăcător substitut al ei. Formulele mai vechi şi mai noi ale expresionismului abstract, sau ale unei picturi de «improvizaţie psihică» confirmă, întăresc existenţa unei relaţii genetice între artist şi operă şi, implicit, responsabilitatea sa nu numai estetică, ci şi — am risca să spunem — morală, faţă de propria creaţie. Ea angajează personalitatea în întregul ei, existenţa artistului în totalitatea ei. Existenţă şi operă sînt două faţete ale aceleiaşi monezi. Dacă timpul trăirii şi cel al expresiei coincid, aceasta echivalează cu a spune că între a trăi şi a picta există o solidaritate inscindabilă. Dar în chiar intensitatea la care aduce expresionismul abstract această relaţie se pot discerne simptomele dizolvării unei atari solidarităţi. Există un anumit gen de temporalitate (un altul) care lega, pînă de curînd, soarta umană de operă. Nu în sensul, cu siguranţă desuet, în care împrejurările vieţii sînt chei pentru operă şi reciproc, nici în acela, mai specializat, pe care psihanaliza îl conferă acestei concepţii.

Am putea însă, fără a ne ataşa explicaţiilor ei, da contur ideii noastre pornind de la ea. Căci, cum spune într-o frumoasă pagină Merleau-Ponty, «sugestiile psihanalizei, dacă nu pot fi niciodată dovedite, pot fi cu atît mai puţin eliminate (..). Să nu ne închipuim fantasma vulturului la Leonardo, cu trecutul infantil pe care îl acoperă, ca pe o forţa care determină viitorul lui. E mai degrabă, ca şi cuvîntul augurului, un simbol ambiguu, care se aplică dinainte mai multor linii de evenimente posibile. Mai precis, naşterea şi trecutul definesc pentru fiecare viaţă categorii sau dimensiuni fundamentale, care nu impun nici un act particular, dar care se citesc şi regăsesc în toate. (...) Dacă obiectul psihanalizei este de a descrie acest schimb între viitor şi trecut şi de a arăta cum fiecare viaţă visează asupra unor enigme al căror sens final nu e dinainte scris nicăieri, nu avem să-i cerem rigoare inductivă. Reveria hermeneutică a psihanalizei, care multiplică comunicările de la noi către noi înşine, (...) caută sensul viitorului în trecut şi al trecutului în viitor; e mai bine decît o inducţie riguroasă adaptată mişcării circulare a vieţii noastre, care îşi sprijină viitorul pe trecut, trecutul pe viitor şi în care totul simbolizează tot. (...) E deci adevărat, în acelaşi timp, că viaţa unui autor nu ne învaţă nimic şi că dacă am şti să o citim am găsi în ea tot, pentru că ea e deschisă spre operă.» [9]

O relaţie «integrală» între viaţă şi operă, nu în detaliile lor anecdotice, ci în cursul lor global, nu mai e recognoscibilă în mare parte din intervenţiile artistice contemporane. Indefinita fragmentare la care impresionismul supune timpul «fizic» are un ecou distant, dar de o gravitate mult intensificată, în fragmentarea timpului existenţial şi a celui creator, în non-coincidenţa, inadecvarea, non-comunicarea dintre ele. Un corpus de opere aparţinînd unui artist tradiţional — şi trebuie extinsă, în acest context, utilizarea acestui termen pînă foarte aproape de timpurile noastre — dă la iveală, pentru investigator, o continuitate lăuntrică, persistenţa unor probleme, o anumită logică a evoluţiei, dacă vrem, în cele mai surprinzătoare dintre mutaţiile sale stilistice. Chiar şi un artist atît de divers, de multiform ca Picasso face încă posibilă recunoaşterea unei asemenea coerenţe a demersului. Timpul evoluţiei, pe care îl citim în opere, trimite la stabilitatea persoanei, a individului din spatele ei. Îl putem numi, îi reperăm prezenţa în operă şi asta face din ea, chiar în absenţa oricărei alte intenţii de comunicare, vehiculul unui contact intersubiectiv. Existenţa artistului e lizibilă în operă nu în detaliile ei «domestice»; ea e angajată în fiecare dintre operele sale, oricît de mari, de imprevizibile ar fi salturile de la una la alta. Acest gen de continuitate, de unitate lăuntrică a creaţiei şi existenţei umane, pentru care timpul, în succesiunea lui naturală, este un liant necesar, devine, la un moment dat, dificil recognoscibilă în arta contemporană. Nu am uzat întîmplător de termenul «intervenţie» pentru a-i caracteriza manifestările. Această natură a lor le evidenţiază caracterul pur local, conjunctural, ne obligă să constatăm irelevanţa relaţiei cu un antecedent şi consecinţe nu numai în opera însăşi, ci în «demersul creator» în ansamblul său.

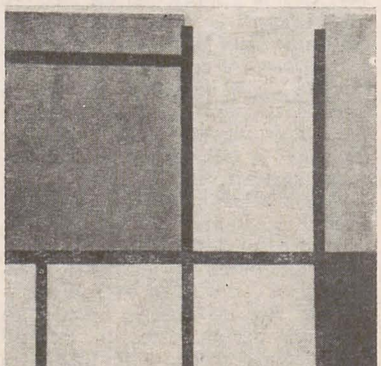
în spatele operei detectăm nu un individ dotat cu stabilitate şi continuitate temporală (condiţii indispensabile pentru existenţa unei « individualităţi », ci o stare de moment care, în ea însăşi, nu leagă nimic şi nu obligă la nimic şi care este, în acest sens, anonimă. Apelul insistent la întîmplare, ca factor definitoriu pentru constituirea operei, constituie, în această ordine de idei, un element agravant: ea nu elimină doar (cum o făceau deja, în alte moduri, tendinţe anterioare) orice posibilitate de apel la criterii de judecată (cum spune Kaprow, « o utilizare conştientă a întîmplării eludează eşecul, integrînd absenţa controlului în operă ca pe un deziderat. Orice s-ar întîmpla se întîmplă, prin definiţie, aşa cum trebuie. Teoretic, orice întîmplare e la fel de « bună » ca oricare alta »[10]), ci deposedează artistul de rolul său de agent determinant în constituirea operei. De aceea, sau — pentru a fi mai prudenţi — *şi* de aceea, mare parte din operele artei contemporane există numai prin valoarea lor de şoc momentan, de prezenţă imediată, fără relaţie necesară cu antecedentele şi vecinătăţile şi fără relaţie necesară cu propria lor sursă. Valoarea de şoc, de noutate — s-ar părea, singura aptă să suplinească aceste carenţe — în care noul e, prin definiţie, efemer, este reducţia cea mai drastică a dimensiunii temporale la un *acum* fără trecut şi viitor. Timpul e aici prezent — fără medierea pacificatoare, consolatoare a imaginii — sub chipul său devorator.

Acest pasaj din A. N. Whitehead este, cred, sugestiv pentru starea de lucruri pe care încerc să o descriu: « Să presupunem că două împrejurări pot fi detaşate una de cealaltă, astfel încît fiecare dintre ele e comprehensibilă fără referinţe la cealaltă. Atunci orice idee de cauzalitate sau condiţionare, ca definind relaţia dintre ele, devine ininteligibilă Nu există — înăuntrul acestei supoziţii — nici un motiv pentru ca posesiunea unei calităţi de către cea dintîi să influenţeze în vreun fel posesiunea acestei calităţi sau a oricărei alteia de către cea de a doua. Cu o astfel de doctrină jocul, interrelaţia succesiunilor calitative în lume devine un fapt vid, din care nu se poate trage nici o concluzie cu privire la trecut, prezent sau viitor, dincolo de ceea ce poate fi sesizat în observaţia directă. O asemenea credinţă pozitivistă e întru totul coerentă, cu condiţia să nu includem în ea nici o speranţă pentru viitor şi nici un regret pentru trecut. De asemenea, efortul e stupid, pentru că nu determină nimic. »[11]

E poate necuvenit să încheiem acest scurt şi de manieră flagrantă incomplet, tendenţios periplu, pe o notă atît de pesimistă; pesimismul ei este, de altfel, în mare măsură involuntar, un « efect optic ». Nu intenţionam atît aprecieri valorice, afirmarea unor poziţii afective, cît o expunere cu caracter constatativ, care întîlneşte în drumul său — chiar dacă nu li s-a găsit aici locul cuvenit — frecvente ocazii pentru manifestarea unor sentimente de adeziune, simpatie, admiraţie. Apoi, dacă a posteriori lucrurile par să evolueze irezistibil într-o anumită direcţie (şi această inevitabilitate funcţionează, într-un anumit sens, ca echivalentul unui criteriu de valoare în absenţa altora, care ne sînt refuzate), punctul în care ne oprim, urmărind această evoluţie, nu spune nimic cu privire la felul în care ea va continua. Predicţiile sînt în acest domeniu — şi e ceva eminamente reconfortant în asta — imposibile. Dar fără a ne lansa în predicţii, putem observa că se anunţă, în anumite zone ale artei contemporane, un reviriment; revenirile — deocamdată neconcludente — la formule mai aproape de cele tradiţionale, în practica picturală, sînt poate de înţeles ca semn al faptului că artistul nu acceptă ca pe o fatalitate, ireversibilă, auto-dizolvarea creatoare şi existenţială şi radicala disoluţie a timpului obiectiv şi subiectiv pe terenul căreia aceasta s-au produs. Dar s-ar putea la fel de bine să fim confruntaţi, cum crede unul din comentatorii artei contemporane, cu nişte mutanţi[12], să aparţinem noi înşine acestei specii, fără să o ştim.

BIBLIOGRAFIE

1. G. E. Lessing — Laocoon sau despre limitele picturii şi ale poeziei, trad. Lucian Blaga, Univers, 1971, pp. 107—108.
2. Denis Diderot — Scrieri despre artă, trad. Gellu Naum, Meridiane 1967, pp. 100, 102.
3. Pentru detalii de interpretare ale *Flagelaţiei*, care suportă şi permit amplificarea sugestiei că perspectiva este aici supusă unui uz special, a se vedea de ex. Eugenio Battisti — Piero della Francesca, Istituto Editoriale Italiano, 1971, vol. I, pp. 318—325.
4. Leonardo da Vinci — Tratat despre pictură, trad. V. G. Paleolog, Meridiane 1971, p. 56.
5. Charles Baudelaire — Curiosités Esthétiques, L'Art Romantique et autres oeuvres critiques, Garnier, Paris 1962, pp. 457, 461.
6. Se poate vedea pentru acest gen de probleme Charles F. Stuckey — What's wrong with this picture?, Art in America, sept. 1981, p. 97.
7. Paul Klee, in Felix Klee — Paul Klee, trad. Cristina Petrescu, Meridiane, 1975, pp. 170—171.
8. Allan Kaprow — Assemblages, Environments & Happenings, Harry N. Abrams, New York, pp. 168—169.
9. Maurice Merleau-Ponty — Le doute de Cézanne, in Sens et non-sens, Nagel, 1966, pp. 41—42.
10. op. cit., p. 174.
11. A. N. Whitehead — Modes of thought, New York, 1938, p. 226. El nu se referă, fireşte, la artă.
12. Leslie A. Fied — the new mutants, in Innovations, edited by Bernard Bergonezi, Macmillan, 1968.



PIET MONDRIAN: Compoziţie, 1921
REMBRANDT: Artist desenînd după model (gravură), cca 1639
KASIMIR MALEVICI: Compoziţie suprematistă, 1914—1915

ION ANDREESCU: Crîngul desfrunzit

note despre contemplaţie

octav grigorescu

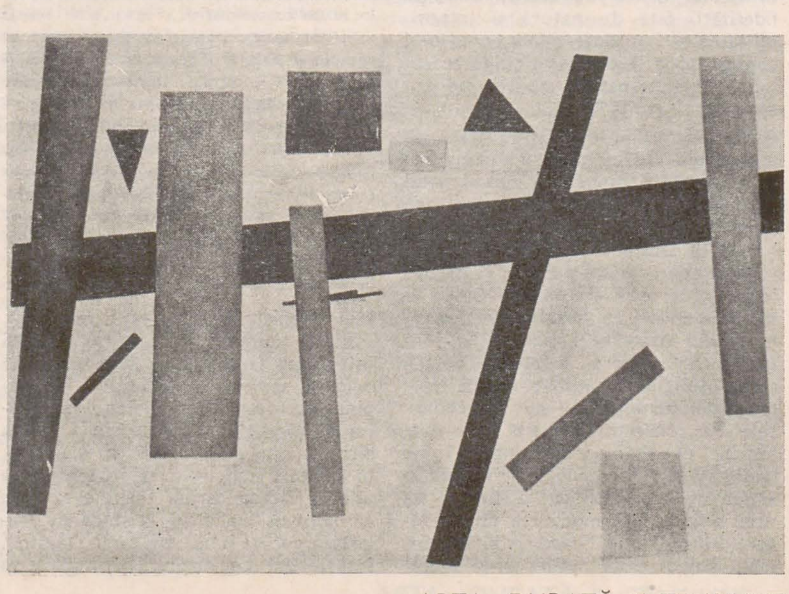
Nevoia de repaus e tot atît de mare ca cea de mişcare şi sînt prezente împreună atunci cînd încep o lucrare.

O punte secretă le uneşte, necesitatea de a contempla lumea.

Un mod de a colabora la permanenta alcătuire a universului, eul care se retrage în sine şi se vrea totuşi altul.

E un loc comun retragerea din contingenţă în momentul cînd contempli.

Cît durează contemplaţia? S-ar putea răspunde că nu are durată. Dacă din



aria ei ar putea fi izolat simplul fapt al *văzutului*, acesta, singur, ar deveni ceva extrem de dureros. De fiecare dată cînd desenez după natură și măsor proporțiile unui obiect, simt dificultatea crescîndă a acestei izolări.

Nu văd decît în stare poetică, atunci cînd sînt pe cale să izbutesc ceva.

Am nevoie de o mutație permanentă a văzutului, din sfera imediatului în cea a posibilului. Văd în alt timp, fie proiectînd în trecut, fie în viitor. Tresar la gîndul că suprafața vizibilă a lumii ar putea aparține în mod exclusiv imaginarului. E o tresărire juvenilă, în magia căreia am întîrziat adesea și totuși nu îndeajuns. *Nevăzutul* se află închis în văzut, ca arborele în fruct și ca o promisiune.
Știu că orice obiect pe care îl contemplu îmi apare în altă formă decît cea identică sie însăși. Ceea ce îmi asigură libertatea de a asocia imaginile este tocmai faptul că obiectele, imaginile și chiar visele au identitate, că nu pot fi repetate, confundate unele cu altele și că în perspectivă universală nimic nu se distruge.

Obiectul contemplației este totdeauna frumusețea (frumosul).

Spun despre un lucru, obiect, corp, stare (imagine, sentiment) că este frumos (și îl contemplu) atunci cînd este *foarte real*, adică atunci cînd el provoacă în conștiința mea convingerea că ceea ce văd (contemplu) este profund real.
Această convingere se descătușează în trepte și pe cea mai de sus se află fără îndoială extazul.
O ficțiune poate stîrni contemplația tot atît de bine ca o tramă de întîmplări reale sau uneori mai bine decît acestea.
«Visul unei nopți de vară» conține în acest sens un motiv de contemplație ca și apariția în cîmpul meu vizual a unei figuri umane interesante sau frumoase. Însă «Visul unei nopți de vară» este rezultatul unei adînci contemplații.

Mă tem că tot ceea ce văd și trăiesc îmi apare ca inclus într-o multiplă, uneori neconturată, alteori precisă operă de artă; mă tem, dar poate ar trebui să mă bucur.

M-am obișnuit atît de mult cu lumina, încît cred că ea se află în lucruri. Întunericul nu există.

Caracteristic luminii este totuși faptul că se află undeva, în afara lucrului luminat către care vine.
Lumina însăși n-ar putea fi contemplată ca un obiect.

Sentimentul realului, îngemănat luminii, determină pe parcursul unei stări contemplative acea afirmație pe care o pronunțăm uneori în minte, fără să-i cunoaștem niciodată în întregime conținutul: *Sînt în lume*. De aceea am spus că în actul contemplației proiectez în alt timp decît al văzutului, în trecut sau în viitor, încercînd să întregesc conținutul afirmației *sînt în lume*.

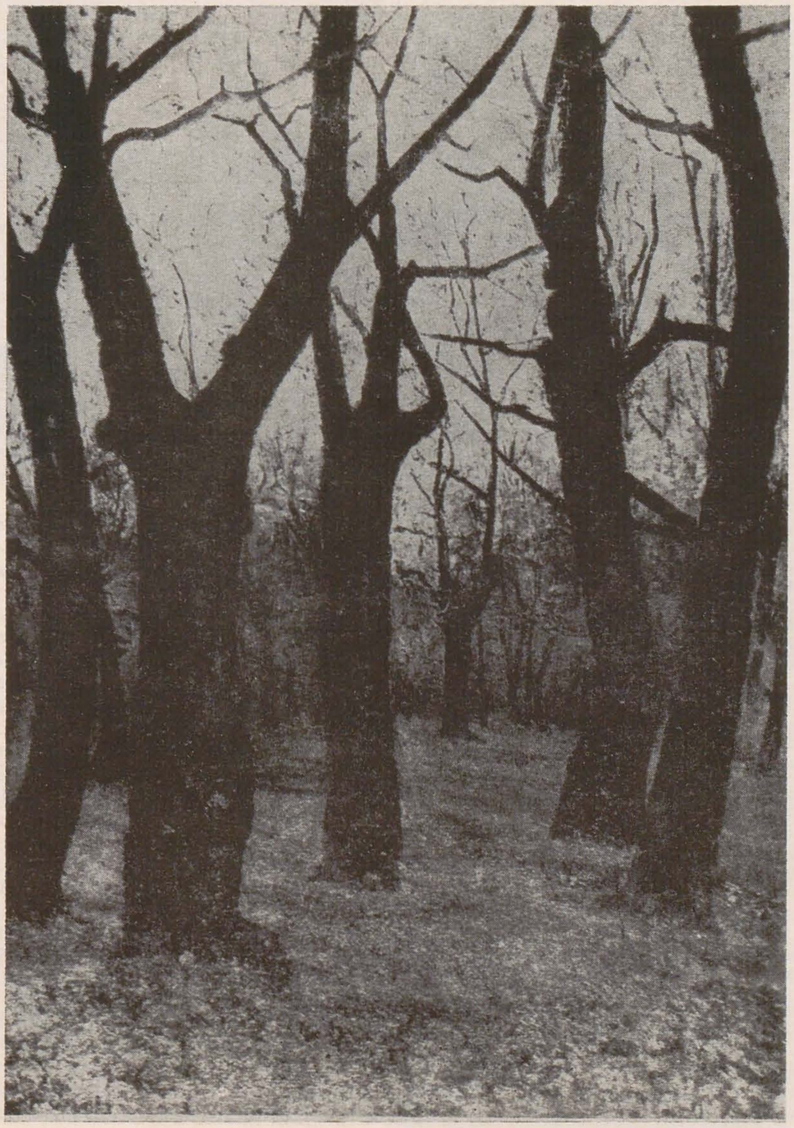
Contemplația este un fapt al memoriei. Îmi aduc aminte lucrarea ei și mă străduiesc mereu să alcătuiesc un cadru al experienței săvîrșite prin ea (mereu nedesăvîrșită), un perimetru psihic care să-i conțină urmele, semnele vii, legea.

ARTA: DURATĂ ȘI TENSIUNE

pictura ca totalitate

mihai sârbulescu

...Despre putința de a reveni: exemplul lui Kandinsky. El pornea, cu «Über das Geistige in der Kunst», de la abstracționismul fanatic, pentru care «reprezentarea» — să zicem imaginea umilă, deși plină de fast, a naturii, așa cum o percepe un om obișnuit — era o piedică în calea «exprimării», proprie picturii. Pictura nu reprezintă, ea exprimă, observă și Paul Klee. Ea nu reprezintă, ci *este*, va spune Heidegger. Mai intransigent, Kandinsky proclama: pictura *nu trebuie* să reprezinte. Căci natura, considera el, siluiește pictura; constrînge «exprimarea», prin «reprezentare», la o viață vegetativă. Kandinsky nu întoarce însă cu totul spatele naturii, ca Mondrian, care își «blindase» atelierul cu ferestre mate: cuprins de un fel de manie a «spiritualului», refuza să mai privească lumea ce-l înconjoară. Mai echilibrat, Kandinsky nu cunoaște asemenea ostentații. De cînd pictează abstract, el înțelege mai bine natura, o iubește mai mult, cum va mărturisi într-un articol tîrziu. Își revizuiește, chiar, atitudinea față de pictură — de teoria picturii, deocamdată: acceptă că «reprezentarea» și «exprimarea» pot foarte bine să coexiste ca discursuri paralele. Și dacă timpul ar fi îngăduit, poate că-și modifica și pictura. Cred în ziua în care ar fi putut să iasă — de ce nu — cu șevaletul în peisaj, pentru a da o lecție celor dispuși să absolutizeze o față, *una singură*, a picturii.
Mi se pare frumoasă posibilitatea întoarcerii unui pictor — încetățenit în conștiința contemporanilor ca abstract — la natură. Mai cu seamă într-un moment în care pictura se conceptualizează excesiv, este liniștitoare reconsiderarea plină de înțelegere a lumii înconjurătoare. Curios este însă faptul că, într-un mediu al problematizării abuzive, o asemenea atitudine ridică, la rîndul său, semne de întrebare. Confuziile prilejuite de expoziția «Prolog» (decembrie 1985, «Căminul Artei») constituie o dovadă în acest sens. Ceea ce este, în fond, extrem de simplu, de firesc, a apărut dintr-o dată ca fiind de neînțeles: pentru ce să pictezi flori de măr, s-au întrebat unii și alții, intrigați de o pictură ce se voia modestă și negălăgioasă. O pictură *timidă*: în raport cu umilitatea lucrurilor, a vieții înseși.



Pictura ca viața: între ele nu este, de fapt, alteritate. Orice compartiment al vieții putea fi, la greci, techné; politica, amorul, ca și «arta». Happening-ul apare, în felul lui, ca o întoarcere la acest mod de a gîndi, cum că orice acțiune e susceptibilă de a fi eveniment artistic: viața ca înlănțuire de fapte aparent mărunte, care au însă capacitatea de-a deveni dintr-o dată mari.

Dacă pictura ar fi «o plăcere de a vedea, cunoscută oricui», cum consideră Duchamp, atunci ea ar trebui să fie democratică: să mulțumească, dacă se poate, pe toată lumea și din toate punctele de vedere. Pentru a realiza aceasta, pictura se frînge, risipindu-se într-o multitudine. Pictura are această generozitate. Ea nu stă doar cocoțată pe simeze și încorsetată de rame, la Louvre. Dimpotrivă, se furișează peste tot, de la tatuajele și vopseaua cu care-și împodobesc sălbaticii corpurile, pînă la machiajul doamnelor sau — de ce nu, căci viii și morții sînt deopotrivă beneficiari — pînă la fardul celor duși; de la albul imaculat cu care-și văruiau țăranii stîlpii și pereții caselor, pînă la cel al caietelor de școlar; de la ploaia pe care Yves Klein, pulverizînd vopsea în aer, o colora în albastru, pînă la ploaia care spală străzile, nicicum colorată. În fond, Rauschenberg avea dreptate să spună: «Nu există nici un motiv de a nu considera lumea ca pe o unică pictură gigantică».

Ce ar fi întoarcerea la natură, într-un context în care pictura este ea însăși, va să zică, natură, iar natura, pictură? Cu siguranță că de la natura picturii abstracționiștii nu s-au îndepărtat de fel. Continuitatea picturii se menține *dincolo* și chiar *în* sînul conflictului figurativ-nonfigurativ. Nici nu este, propriu-zis, un conflict, istoria picturii nefiind aceea a unui război, ci mai degrabă un drum care nu urcă și nu coboară. Astfel că întoarcerea la natură nu este o biruință și nici un eșec: este o atitudine ce se validează numai prin autenticitate. Pictori foarte deosebiți sînt congruenți din *acest* punct de vedere. Andreescu și Malevici, de pildă. Unul vine către natură; celălalt, aparent, o părăsește.

Andreescu a fost cel mai puțin un om al modelor, din cîți se pot închipui. N-a avut nimic de profet; se simțea atît de mic, cu lucrul său, în fața naturii, încît sufletul aproape că îl durea. De aici dramatismul său, în pînze totuși calme. Malevici, din contră, s-a vrut apostolul unei picturi noi, pentru care se agita să creeze nume și un curent; rezultatul a fost, de asemenea, liniște în tensiune.

Putem desena un centru, care să fie *pictura* și, de jur împrejur, o circumferință ale cărei puncte egal depărtate de centru să închipuie *picturile* făcute și nefăcute încă, picturile care au fost și care vor fi, indefinite ca număr. Cercul obținut astfel ar fi un organism cu o inimă care bate și cu mădulare care se mișcă: pictura, ca o vietate care merge și care stă, care o ia înainte și înapoi, la stînga și la dreapta, după un traseu sinuos pe care se regăsește, mereu aceeași, singură și nemișcată, multiplicată și niciodată repetată.

Pictura este rotundă, se reprezintă simbolic în felul acesta; şi iată cum, în miezul însuşi al unităţii, îşi face loc dualitatea. Un centru şi o circumferinţă: s-a vorbit în toate felurile despre conţinut şi formă, despre esenţă şi aparenţă etc. Este pictura şi sînt picturile, acestea din urmă deosebite, cum ar spune Platon, de pictura însăşi; totuşi, pe fiecare în parte le însoţeşte ea, unica. Fără început şi sfîrşit, neîmpărţită, neschimbată, neîntinată, pictura participă la «pasiunile» faptelor de pictură, ale evenimentelor picturale celor multe, imperfecte şi perisabile. Orice discuţie pe această temă are un caracter paradoxal, relaţia fiind definită de termeni ca unire fără amestec, deosebire fără despărţire etc. De o parte este deci pictura, anistorică, independentă faţă de timp (ceea ce s-a chemat Nunc Stans, eternitatea) şi de cealaltă parte, obiectele, fenomenele, evenimentele picturale supuse timpului, istoricităţii.

Istoria picturii este periferia, circumferinţa cercului nostru. Iar circumferinţa este numai o ipostază a centrului. Centrul nu se epuizează în circumferinţă, deşi, pe de altă parte, este întreg în ea. Centrul proiectează circumferinţa ca propria sa imagine, aşa cum veşnicia proiectează timpul ca o istorie a sa. Dar paralel cu aceasta, centrul cuprinde, virtual, o mulţime nedefinită de alte posibile «istorii». Istoria picturii nu epuizează pictura însăşi, cu toate că povestea ce-o spune poate avea un început şi sfîrşit.

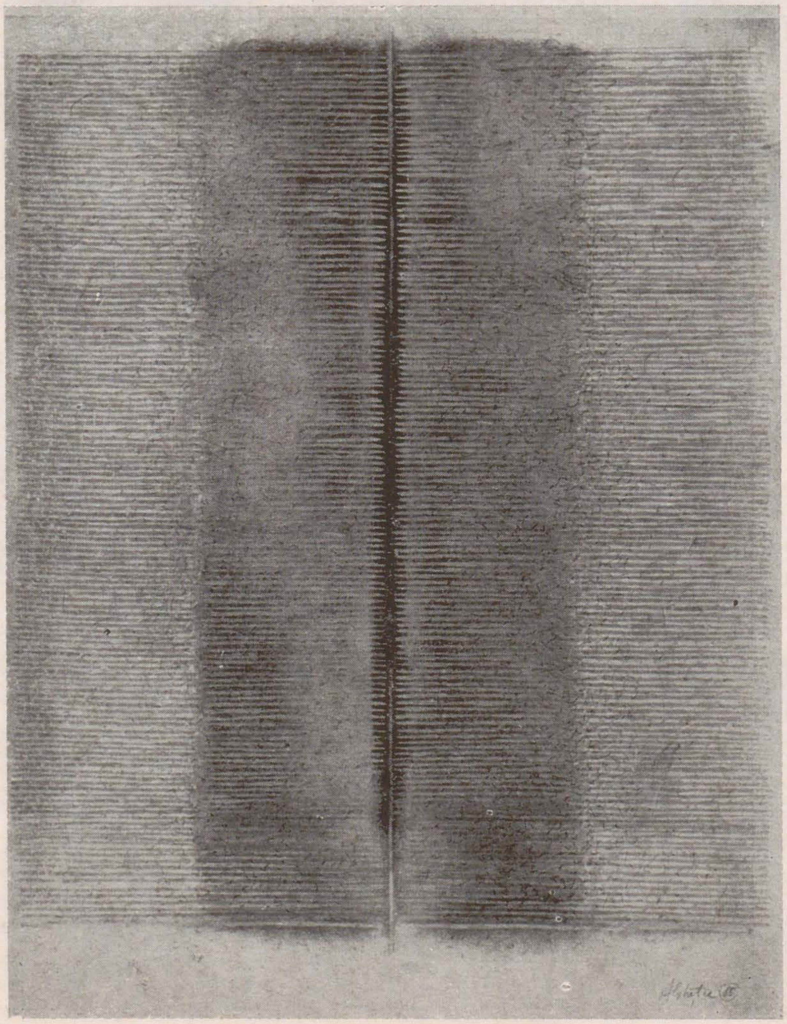
Care este pictura care vă place mai mult? — a fost întrebat, odată, Pallady. Pictura pe care aş fi vrut să o fac, a răspuns el. Pictura la care visa Pallady nu se putea, în fapt, deloc face. Pictura nefăcută, pictura care alunecă, ca o apă preţioasă, printre degetele sărmanilor pictori... Căci pictorul este extra muros; el vine către centru, dar această pătrundere este problematică; de fapt, traiectoria lui parcurge circumferinţa, este un drum ocolitor al miezului, o călătorie ce străbate numai «Olimpul aparenţei», după expresia lui Nietzsche. Sau poate că aici s-ar potrivi mai bine vorbele aceluiaşi: centrul este pretutindeni. Un centru de care nu te poţi atinge sau, dimpotrivă, de care nu te poţi nicicum dezlipi. O dată ajuns în centru, înaintarea, deci mişcarea, încetează. Centrul este îndeobşte recunoscut drept locul de odihnă, Duminica popoarelor. De ce fel este însă centrul acesta care permanent se mişcă în afara sa, adică se comportă de parcă n-ar fi tocmai un centru?

Iată cum dualitatea se rezolvă iarăşi în unitate. Căci povestea cercului este următoarea: El se închide în aceeaşi măsură în care se deschide; tot ceea ce risipeşte, de fapt adună. Tendinţa centripetă şi cea centrifugă sînt, aici, simultane. El răsuceşte în sine origine şi desfăşurare a originilor, cauză şi efect, alteritate şi ubicuitate: cea mai mare linişte în cea mai mare tensiune. Cine se înscrie pe această traiectorie, care este totodată început şi sfîrşit, devine el însuşi cale, început, sfîrşit. Pictura absoarbe. Ca în legenda chinezului care, schiţînd un drum în peisaj, pe hîrtie, a păşit pe acest drum: nu l-a mai văzut nimeni, vreodată.

demers posibil

alexandrina gheţie

Spaţiul năzuieşte să devină *formă*. Mănunchiuri de linii, paralele cu orizontala, urcă în spaţiu, generînd *suprafaţa* concretă, palpabilă.
Aglomerări de elemente primare (linii, puncte, pete), aşternute în straturi succesive, tinzînd spre profunzime — caracter spontan, pulsatoriu; grefate pe geometria latentă a suprafeţei, ele o dezvăluie parţial, în drumul spre stabilitate, spre *ordine*.
Ordinea simultană a tensiunilor şi ritmurilor născute din jocul mărimilor, al tonalităţilor, al nuanţelor unei materii picturale imprecise, impalpabile; colectivităţi de semne care marchează timpul imaginarului: *urmele*. *Timpul*, neancorat secvenţial, alunecă în infinit.
Apelul la *simetrie*, ca posibilă independenţă faţă de timp.
Imaginea dobîndeşte un caracter *atemporal* (la antipodul timpului «îngheţat» artificial, momentan).
Ca un efect inductiv, complementar atemporalităţii, se instalează *permanenţa* (pe fundalul unei mişcări continue).
În aşteptare, *imaginea* se deschide şi se închide, ritmic, ca o membrană, între *natură* şi *eu*.



postbizantinismul românesc şi modelările sale

anca vasiliu

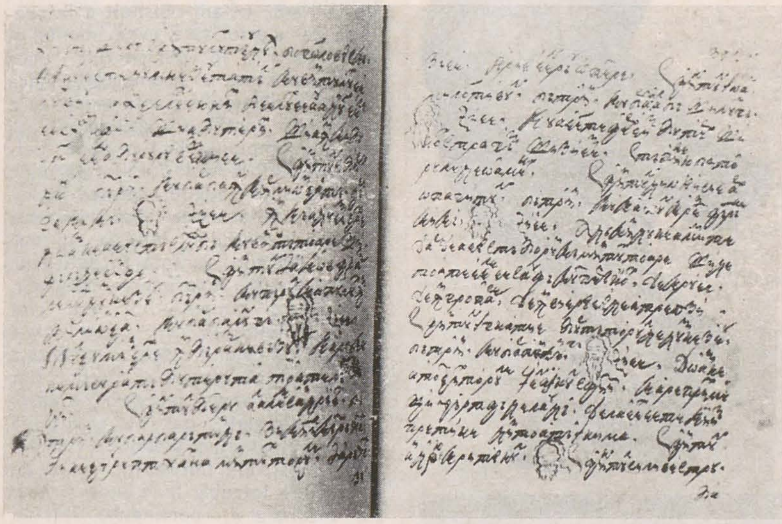
Între puterea de remanenţă a unei *tradiţii*, care a unificat orizontul artistic, situîndu-l în sfera ontologicului, şi nevoia de aderenţă la o realitate trăită pe măsura forţei de intuire a adevărului extrasenzorial ca semnificaţie a lumii, fenomenul picturii româneşti ar putea fi definit, într-o încercare de analitică metaistorică, drept o purcedere energetică şi biunivocă de la sistemul iconografic de sorginte bizantină la prezenţa coerentă a unui *Model*, cu migraţie continuă din postbizantinism pînă astăzi.

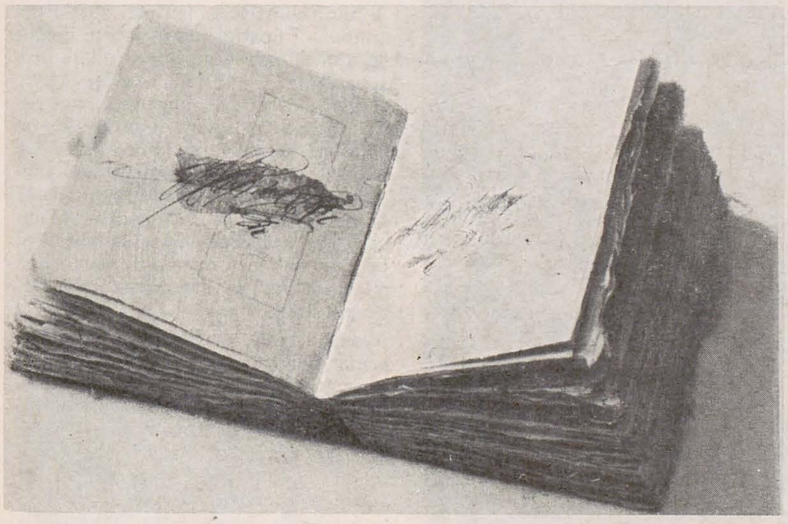
Situaţia postbizantinismului ţine de acele fenomene culturale ce stau sub raza dominantă a unei tradiţii multiplu determ nante; *trăirea autentică*, verticală, a unui mod de a fi şi de a gîndi moştenit pe linia unei continuităţi ce asigură garanţia valorică (deopotrivă morală şi estetică) a gesturilor creatoare (ctitoriile, iconografia), *raportarea vădit conştientă la această tradiţie* — relaţie de subordonare ce are ca efect alunecarea în conservatorism şi uitarea treptată a sensurilor stratificate pe care le implicau altădată formulele devenite academizante (de unde şi instituirea recursului sistematic la «modèle» figurative gata elaborate, echivalînd cu o lexicalizare a limbajului iconografic) şi *deschiderea către noi «modèle» formale*, a căror sinteză nu depăşeşte orizontul unui eclectism cultural. În contextul lumii postbizantine, procesul de re-eleborare şi de transmitere a «modelelor» în cadrul sistemului iconografic devine, din aspect particular ţinînd de istoria picturii medievale, unul din fenomenele definitorii şi ilustrative nu doar spre descifrarea filologică a scriiturii picturale, ci spre înţelesul întregului mecanism al creativităţii umane pe care acest caz special, foarte apropiat de vremurile şi de lumea noastră, îl reprezintă cu optimă exemplaritate.

E ştiut faptul că «modelele» iconografice de sorginte bizantină nu sînt altceva decît nişte căi prestabilite de acces la semnificaţii aflate dincolo de orizontul formal. *Intenţia semnificativă*, care predomină în imaginile oricărei «arte tradiţionale» şi care impune un sistem de abordare hermeneutică a subiectului iconografic (compus din multiple straturi de semnificaţii, o *ars combinatoria* a corespondenţelor pe care se bazează ştiinţa iconologică), este coruptă, în cazul «modelelor» postbizantine, de reinterpretarea unor formule mai vechi sau adăugarea în discursul iconografic monumental a unor motive imagistice străine, care rup continuitatea catenelor logice din demonstraţia iniţială, constituind noi lanţuri de semnificaţii. În cadrul gamei de tipare iconice postbizantine, tonul general e dat de vizibilul conservatorism al acestora, vădind continuitatea spirituală incontestabilă a Modelului bizantin, ce asigura vitalitatea şi autenticitatea creaţiei artistice. Dar la acest sens major al textului plastic vin să se adauge, pe lîngă determinări conjucturale, exterioare fenomenului artistic, pierderile prin hiperusaj ale unor semnificaţii importante, în general pierderea funcţiei euristice, ceea ce a dus la situaţia de exterioritate faţă de Model şi de îndepărtare, prin repetiţia canonică a formulelor imagistice, sau prin denaturarea şi chiar înlocuirea lor cu altele, străine contextului nostru spiritual. De aici apariţia mai devreme sau mai tîrziu a unor elemente de compromis în iconografie, ivite din contacte voite sau alunecări inconştiente între lumea culturii răsăritene şi cea a occidentului, între postbizantinism şi forme ale Goticului tîrziu, ale Renaşterii sau ale Barocului, adesea interpretate, acestea din urmă, sau disimulate în compoziţii eclectice, cu semnificaţii confuze, incomplet determinate.

Faţă de acest tip de degenerare a Modelului într-un postbizantinism al automatismelor figurative preluate din «caiete de modèle», eşuînd în di-

glosii stilistice, precum iconarii de la Candia și San Giorgio dei Greci, și în artizanalul descriptiv impus de fenomenul apariției rețetarelor de felul erminiilor, « bizantinismul » recunoscut al unor artiști de astăzi vine să mute perpetuarea Modelului de tradiție pe un alt plan de situație culturală. Dacă veacurile de postbizantinism și-au dovedit forța de sinteză autentică, păstrînd pînă tîrziu expresivitatea nealterată a unor forme și imagini consubstanțiale unei reali-

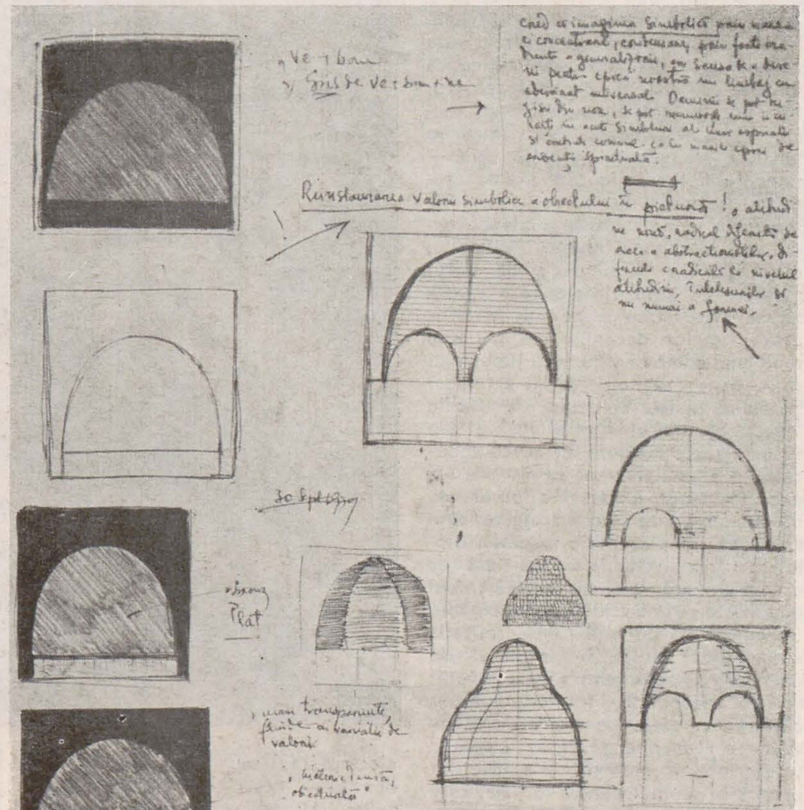




tăți spirituale de continuă și coerentă prezență, în situația actuală artistul nu mai este în aceeași măsură atent la sistemul limbajului figurativ impus de iconografie, dar continuă să aibă o atitudine de fidelitate interioară față de vechiul Model, recuperarea acestuia fiind *în spirit*, printr-o căutată întoarcere la mecanismele inițiale de elaborare a tiparelor imagistice și la *prototipuri plastice cu valoare energetică, emanatorie*. Aparenta eliberare din canoane, resimțite la un moment anume drept cătușe exterioare ale unei atitudini demult mutate pe un plan diferit de sensibilitate, aduce cu sine și o aparentă heterodoxie a « realității » imaginate, construcție imaginară cu ajutorul semnelor ilizibile ale unui sens absurd. Aici rezidă pericolul mimetismelor, al preluărilor de tipare formale fals simbolice, uneori cu un rost pur decorativ (!), sau al hiperusajului postcultural de « citate », fără funcție demonstrativă și, în genere, fără sensul necesității și al devenirii ulterioare ca mesaj al operei de artă. Or, recuperarea Modelului bizantin, ca forță structurantă, autoperfecționabilă prin permanenta raportare la un prototip de cristalizare ontică și cosmică, într-un posibil postbizantinism actual, nu mai poate sta sub semnul unei degenerescențe culturale, ci dimpotrivă, vine sub raza unei valori centralizatoare, axiale, pentru a reintra în circuitul procesului pozitiv, creator, constructiv.

Tensiunile unei tradiții artistice și spirituale abisal-contemplative produc în pictura lui *Marin Gherasim*, de pildă, o aparentă golire a imaginilor de necesarul lor de încărcătură figurativă, arhitectonicul epurat exprimînd vidul amețitor al unei irecuperabile absențe. Dar se întîmplă în pictura lui, ca și în alte exemple contemporane, un proces de valorificare a suprafeței materiale a lumii senzoriale, pe o altă direcție decît aceea cunoscută de postbizantinismul anterior. Transfigurarea materiei pămîntești în atent prelucratul efect al impactului plastic, ca ecou al unei prezențe spirituale cu care se află într-un permanent contact de suflu artistic și de trăire, transformă imaginile, aparent abstracte și conceptualiste, în forme ale unui « realism » generic. Repetiția insistentă a unor structuri-prototip sau de tip efigie vine, de asemenea, să amintească de manifestările postbizantinismului — ne gîndim, de pildă, la ciclurile de « Bolți de lumină » la *Paul Gherasim*, de « Dealuri » și de imagini emblematice la *Horia Bernea*, de « Cărți » la *Ion Bitzan*, de « Cupole », « Tronuri » și « Porți » la *Marin Gherasim*, de « Cetăți » la *Gheorghe Anghel*, de « Chipuri » la *Florin Mitroi*, pentru a ne limita doar la cîteva exemple, foarte diferite stilistic —, această obsesivă redundanță făcînd oficiul unei re-alfabetizări necesare exprimării adevărului intuitiv conținut în imagini. Cele două mișcări sesizabile în procesul actual de creație, cea de aparență abstractă și cea de evidență figurativă, la care se adaugă nuanțările și modelările de rigoare, converg către un unic rost al semnificațiilor plastice, pe care construcția geometrică a spiritului și suprafața senzorială a cunoașterii lumii le conțin în egală măsură.

În cazul tuturor acestor avataruri și modelări propuse de arta contemporană, ceea ce le unifică, deasupra statutului de aparență formală, este puterea de *semnificație adîncă* pe care o recuperează lexicul plastic, cu tendințele sale de *re*-instituire a forțelor de sugestie extrasenzorială pe care sistemul figurativ iconografic le uitase, prin de-metaforizarea limbajului uzitat în postbizantinism. Or, această *re*-încărcare a bateriilor de energie ce *re*-semantizează universul, populîndu-l de sensuri valabile în planurile pe care se situează spiritul contemporan, fără a elimina definitiv alunecările în posibile automatisme formale, convenții și compromisuri adiacente oricărui fenomen de tip postcultural, face ca postbizantinismul actual să se contituie într-un « caz » particular, dar autentic, al procesului general de creație artistică, pus în ecuație cu cosmicitatea lumii. *Modelul* la care facem apel ține de coerența unei ordini interioare, structurante. A da Formă, a *modela* după un prototip existent în permanență, conștient, în intimitatea atelierului actual de creație, înseamnă mai mult decît o însumare de însușiri fizico-plastice și de tipare iconografice; înseamnă a fi într-o stare virtuală de tensiune, receptînd vizionar o realitate umană eternă în configurația unui Model asumat.



ALEXANDRINA GHEȚIE: Urme, 1985
File din manuscrisul erminiei copiate de MANOLACHE HALEPLIN ZOGRAF, 1835
ION BITZAN: Biblion II
Filă din « Caietul de modele al lui RADU ZUGRAVUL », după 1750
MARIN GHERASIM: Pagină de jurnal

premise pentru constituirea imaginii în arta contemporană

alexandra titu

« . . . sînt sigur — spune Pierre Francastel [1] — că tradiția conform căreia se elaborează un nou spațiu plastic se situează în curentul de idei și de experiențe care își găsește punct de sprijin în arta revoluționară de la sfîrșitul secolului XIX ».

Este inutil să insistăm asupra omogenității modalităților de a căuta adevărul — acel adevăr despre lume care știm că este doar « o versiune » pentru a putea utiliza lumea la un moment dat, mai precis un anume sistem de convenții. Arta este una dintre aceste modalități. Știința — privilegiată în epoca noastră, furnizează o serie de informații despre structura universului și despre raporturile noastre cu el, care impun și filosofiei și artei revizuiri esențiale. Tradiția secolului XIX, la care se referea Francastel, a declanșat revizuirea limbajului artistic, disoluția unui sistem de reprezentare și a unui tip de sensibilitate tradiționale. Inutil să amintim că toată istoria culturii este jalonată de asemenea disoluții de sisteme de reprezentare, produse de formularea unor noi versiuni despre lume. Transformările produse de știința secolului XX — și de tehnologiile în care s-a concretizat — vizează nu numai straturile « epice », « descriptive », ale operei de artă, nu numai nivelul suportului mitologic (în care, de pildă mitul mașinii, cu consecințele sale asupra formei și a ritmului mecanic, a sedus arta primelor decenii). Ele pătrund mult mai adînc în structura limbajului și în chiar mobilul creației artistice. Se ridică în fața artistului întrebările legate de sensul frumosului. El nu se mai poate mulțumi cu ideea seducătoare a unui frumos ce își are ca prototip omul — măsură a lucrurilor, modul după care se construiește, ca o anvelopă complezentă, universul. Biologia, fizica și chimia nu mai lasă loc unei asemenea versiuni, în care chipul uman este oglinda fidelă a principiului universal. Pe de altă parte, imitația naturii, cel puțin în înțelesul de descriere a aparențelor sale, a devenit la fel inadecvată, într-un context cultural în care, pentru a-l cita pe Werner Heisenberg [2], « . . . expresia ,,descriere a naturii'' și-a pierdut progresiv semnificația sa inițială, care trebuia să ofere o imagine cît mai cu putință vie și frapantă a naturii; ea a căpătat într-o măsură din ce în ce mai mare sensul de descriere matematică a naturii, adică o colecție de informații de o deosebită precizie și condensare, dar și de o remarcabilă completitudine asupra raporturilor legice existente în natură ». Privind roza pe care Paracelsus o reînvia din cenușă, pe care poeții pleiadei o surprindeau în efemera-i splendoare, artistul modern e conștient că dincolo de catifelarea petalelor ei se ascunde enigma unei structuri materiale complexe, datorată unei coerențe dictate de echilibrul unor forțe ale fizicii, ale chimiei. Legi asupra cărora omul de știință întîrzie uneori el însuși, perplex. « Nici astăzi nu putem spune pe drept dacă valența reprezintă întradevăr o forță, sau o traiectorie electronică, sau o concavitate în densitatea încărcăturii electrice a atomilor, sau doar o posibilitate a ceva de acest gen » [3]. Și în fața luminii întîrziind pe lucruri, decupîndu-le din continuul materiei, sau cufundați în contemplarea unei frumuseți ca aceea a Simonettei sau a modelelor lui Renoir, ne vedem obligați să ne amintim că tot acest edificiu seducător se bazează pe principii ca acela al excluziunii, al lui Pauli. « Dacă fermionii n-ar asculta de acest principiu, ar putea exista un număr infinit de fermioni într-o stare cuantică dată. Materia s-ar prăbuși într-o văpaie de energie. (. . .) Toată structura universului material se sprijină pe acest principiu » [4]. Cît despre formă — complementul binomului materie-formă —, « Formele de bază au o obiectivitate pură », iar asemenea forme de bază nu se pot inventa, ci doar descoperi » [5].

Firește, artistul nu poate să anuleze, în numele unei viziuni pur științifice, al formulărilor matematizate și al enunțurilor riguroase despre formă și materie, vocația artei, care este aceea de a reda bogăția particularului ca participare la general, de a manifesta reflexul afectiv stîrnit în sensibilitatea umană de complexul de adevăruri știute despre lucruri și de aparențe incidentale. El va traduce în limbaj artistic toată această complexitate de informații, ajungînd la o poetică a informalului, la o cufundare în materie sau la rigori formale de tipul lui Mondrian, al constructivismului sau al minimalismului.

Iată însă că schimbările de perspectivă nu se opresc aici. Artistul se vede « asediat » în elementele fundamentale cu care operează, în acea « schelărie intuitivă necesară experienței umane », spațiul și timpul, pe care, de la Kant, ne-am obișnuit a le concepe ca « prioritare experimental și epistemic » [6]. În perspectiva unor teorii ca aceea a geometrodinamicii « fiecare obiect fizic este privit ca o deformare locală a spațiului » — sau a spațio-timpului. Iată o nouă perspectivă asupra rozei poeților pleiadei. Un nud al lui Gauguin, cetatea Troiei, portretul Giocondei sînt deformări locale ale spațiului. Intuiția nu mai poate, desigur, garanta în suficientă măsură pentru exprimarea realității. Spațiul — și timpul — nu mai sînt acele contexte în care putem plasa obiectele și evenimentele: în loc de a presupune că spațiul și timpul sînt absolute (autonom) sau moderat absolute (influențate, dar nu create de conținutul lumii), ar trebui să încercăm să le construim din fapte. În loc de a ne pune întrebările « unde și cînd s-a întîmplat », pertinente într-un context științific, filosoful se întreabă « cum constituie faptele spațiul și timpul » [7] Spațiul lucrului este definit ca « mulțimea lucrurilor corelate prin separațiile lor » [8]. Cît despre timp, timpul cu care operează poetul, invocarea « zăpezilor de altădată » ne conduce la afirmațiile pe care se bazează asimetria sau anizotropia timpului. Unde sînt zăpezile de altădată? se poate formula în termenii « T-invarianța implică posibilitatea inversării procesului (de exemplu inversarea mișcării) nu și inversarea direcției timpului » [8].

Avem destule date pentru a interpreta direcțiile artei celei de-a doua jumătăți a secolului XX. Din această perspectivă, reconstituirea unui spațiu-timp din evenimente simultane (corelate, în cazul lui Rauschenberg, cu reculul produs de imagini ce fac aluzie la un patrimoniu cultural tradițional și la brutalitatea imediată a faptului divers) se decodează în complexitatea premiselor sale. La fel texturile de trasee spațiale și temporale (întrucît dinamice) ale punctelor (situații-eveniment) în pictura lui Pollock. Nu vom întîrzia la modul cum funcționează timpul în literatură, la Joyce, la Burges, la White sau Borges. Nici în teatrul și filmul modern. « Anul trecut la Marienbad » sau « Călăuza » sau « Glissando » ar fi cîteva sugestii. Dar putem înțelege mult mai bine înclinarea pentru ambientul ca o relație de « entități fundamentale » și acțiunea ca mod de a actualiza timpul prin evenimente. Nu lipsesc în arta noastră contemporană asemenea exemple, de la eseurile Wandei Mihuleac, sau ale lui Teodor Graur, la evenimentele complexe ale Șerbanei Drăgoescu sau la reconstituirile minuțios poetice ale unui spațiu privilegiat, în care timpul este o mișcare anamnezică și în același timp proiectată spre viitor, în lucrările lui Alexandru Chira. Sînt de asemenea o serie de situații închise în forma unei

NAPOLEON TIRON: Compoziție
NECULAI PĂDURARU: Umbră peste îndrăgostiți

pag. 25
Desen pentru captarea văzduhului (creion, conté sanguină), 1983
Cer — Teremia, 4 octombrie 1983 (creion)
Film pentru aprilie, respirație, secvența a doua, 1981

opere ce spațializează evenimentul, ca în sculptura lui Paul Vasilescu, sau în picturile și sculpturile lui Neculai Păduraru. Sînt doar cîteva sugestii, cîteva repere. Ceea ce este important de reținut este că asemeni artistului, care este obligat să își elaboreze limbajul adecvat noii perspective asupra universului, lectorul trebuie să învețe și el ce trebuie să caute în opera de artă. « Veniți, privighetoarea cîntă » . . . rămîne o formulare de timp și spațiu ce încă ne emoționează. Totuși, nu e mai puțin adevărat că « e, e' în E, s în S, k în K » definesc un reper spațial de la care pornește, astăzi, opera de artă . . .

---

[1] Pierre Francastel, *Pictură și societate*, București, 1970, p. 229.
[2] W. Heisenberg, *Imaginea naturii în fizica contemporană*, în « Pași peste granițe », București, 1977, p. 110.
[3] idem, p. 198
[4] Alfred Kastler, *Această stranie materie*, p. 241.
[5] W. Heisenberg, op. cit., p. 16.
[6], [7], [8]. Mario Bunge, *Știință și filosofie*, București, 1984, pp. 163, 198, 189

între cer și pămînt:

neliniștea, suflul, respirația

constantin flondor

ianuarie 1979

Sînt aici dintotdeauna. *El* venea nesigur, urmărind cum *alții* urcau spre un loc al destinderii. *Eu* — *tu*, mereu — uneori, aici — acolo; *el* vine — pleacă, intrare — ieșire, încet — repede, sigur — nesigur; *ei (alții)* urcă — coboară, sus/destindere — jos/încordare.
O formă puternic structurată corporal este fixată în cîmpul tabloului *(=eu)*. Dinspre stînga, lateral, apare o formă, o siluetă (o configurație exterioară = *el*), avînd o incertă orientare înspre un grup de forme similare (= *ei*, *alții*) care sînt dispuse într-un plan secund și absorbite de un spațiu luminos, imaterial (= loc al destinderii).

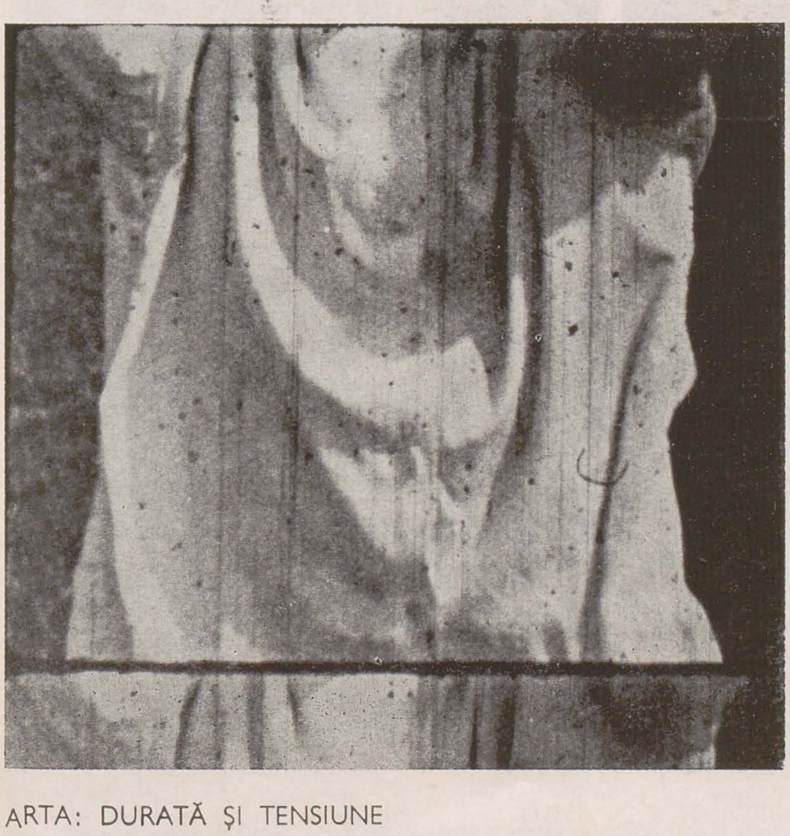
iulie 1980

(. . .) Raportul dintre comentariul interior și vorbire. Tăcerea ca trecere pe o existență interioară. Ciudata coerență a « dezordinii » și a complexității interioare. Vorbirea: temporală; gîndirea: atemporală. Vorbirea este o organizare sau o degradare a gîndului?

marți, 24 februarie 1980

(. . .) Tren Timișoara — București. Pămîntul, dealurile, spinările unor giganți. (. . .) Ochiul « simte » ceea ce ar putea să « vadă » mîna. Mîna ia forma ce poate să corespundă cel mai bine obiectelor. « Mîna-gigant » pentru mîngîierea dealurilor sau « mîna-muscă », ce călătorește printre detaliile pămîntului sau pe faldurile unei delicate draperii. (. . .)

(ocru-roziul); al doilea nivel, cuprinzînd 1/2 din primul, reprezintă pasajul, trecerea prin lumina gălbuie spre primele tonuri de albastruri. Urmează așadar nivelele de trecere de la străveziul luminos (1/1), cu o componentă de gălbui destul de clară, spre adîncimile dinspre zenit. Sus, cerul se încarcă parcă de roșu, deși impresia de albastru intens și curat se păstrează. (. . .) Ora 14. Cumulușii sînt aliniați și etajați cîte doi. Parcă fiecărui cumulus îi corespunde încă unul mai mic, dedesubt. De fapt, este percepția descreșterii în profunzime a unui plan-nivel pe care sînt dispuși, din loc în loc, spre nord, cumuluși. (. . .) Spre seară, din nou o posibilitate de a vedea pe cer spectrul cromatic. O dată pe verticală (dinspre zenit spre orizont (albastru — verde — galben — orange — roșu — violet) și o dată circular, între apus și miazănoapte (orange — galben — verde — albastru — violet). Orange — gălbuiul din jurul soarelui în asfințit intră ca o pană în straturile cromatice de verzuiuri și de gri-violet-roziuri.



iunie 1981

Panorama Gurahonțului de pe dealul Cremenoasa: . . . mirarea îți dă o stare de perplexitate (factor pasiv, contemplativ) și o stare a chemării, o dorință de cuprindere și de integrare (factor activ).
(. . .) Perceperea relației *eu — cer — pămînt*. Cer — pămînt în percepția perspectivei conice sau sferice (dinamice)? Pămîntul este perceput concav, convex? E un disc imens? Un platou? O calotă? Cerul e o sumă de planuri? O adîncime percepută ca o suprafață albastră? Cerul e de asemenea o calotă? Cerul întîlnește pămîntul?

1982 (. . .) *Vizualul* este amprenta materială a lumii (de unde și o ciudată asociere între simțul vizual și cel tactil: norul *văzut* este în parte și *atins*), pe cînd *sonorul* este rezonanța, ecoul acestei lumi, (. . .) Poate că *imaginea* deține spațiul intermediar dintre *cuvînt* și *muzică* și dintre *concept* și *sensibilitate*. Imaginea este rezultatul unui mod de a gîndi, de a simți și de a spune.

duminică, 10 august 1986

Senin. Cald. Ora 13.30. (. . .) Culoarea cerului, azi, mai clară: primul nivel al spectrului ceresc, mai aerat

miercuri, 13 august 1986

Ora 12.40. (. . .) Seninul dinspre apus este înșelător, cel puțin la orizont, la nivelul primei zone cromatice, cea pîcloasă-rozie. Această zonă furnizează nori ce avansează spre mine și spre zenit. Ora 13. O eleganță în siluetele pe înălțime ale unui grup de nori ce plutesc ușor spre dreapta, deșirîndu-se în zona de albastru, la treimea de sus a cerului. Variații pe tema unui alb cald (ocru-roziu), așezat cu discreție și mîngîiere pe spațiul azuriului. Gestul trebuie să poarte grija de a defini niște forme-ființe efemere, punctate de curenții ușori ai cerului.
În desfacerea norilor există ceva din « deriva continentelor ». Norii de acest tip își poartă amprenta vecinătăților. Desfacerea lor răspunde unor reguli de despăturire și desfășurare, cînd în felul unei fîșii zigzagate sau al unor încrețituri de undă, cînd în felul unor vîrtejuri, al unor nebuloase în spirală. Fapt ce se poate citi, dacă nu pe tot cuprinsul norului, atunci într-un detaliu, pe o coadă a norului, sau în înlănțuirea unui șir de nori sau, în sfîrșit, în resturile sensibile ale unui nor. (. . .)

constantin flondor

portret al artistului la 50 de ani

andrei pleșu

« Inaccesibila floare albastră a cerului, al cărei parfum e răcoarea ».
(Petru Creția, *Norii*, p. 87)

De la primele sale exerciții, în anii '60, marcate de prestanța stilistică a lui Paul Klee și a Bauhaus-ului, pînă la studiile « goetheene » de astăzi, Constantin Flondor a evoluat spectaculos, cu o polifonică vervă, tot mai sigură de sine și tot mai cuprinzătoare. El a asimilat, rînd pe rînd, matematismul constructivist, arta optică și cinetică (înăuntrul unei grupări timișorene — *Sigma* — intrată deja în istoria artei contemporane românești), s-a angajat — cu o tonică neliniște — în cele mai diverse experimente vizuale (desen, pastel, pictură, obiect tridimensional, fotografie, film, happening etc.) și și-a dublat ofensiva creatoare cu o intensă, integral asumată activitate pedagogică: un artist total, expansiv, care a reușit să se maturizeze fără a-și pierde inocența și să-și obțină stilul fără crispare programatică, fără artificii. Opțiunile lui Flondor sînt străine de fanatismul opțiunii. Personalitatea lui s-a definit — în ultimile decenii — nu prin ceea ce *a eliminat*, nu prin veghea selectivității, ci dimpotrivă, prin ceea ce *a absorbit*, prin tot mai vitala ei deschidere. Cîmpul privirii sale e din ce în ce mai larg, discursul său e din ce în ce mai liber. Sîntem asaltați de o imagistică febrilă, abundentă, care are curajul de a aborda vastitatea și vagul, cu o proaspătă, tinerească uimire. Artistul gesticulează lacom, dinaintea unei naturi candid redescoperite.

Dincolo de expresia diversă a aproape treizeci de ani de muncă, Flondor se regăsește necontenit pe sine în efortul de a înregistra bogăția lumii văzute, laolaltă cu alcătuirea ei ascunsă. Doar că, în vreme ce la început el părea să caute mai ales « schema » acestei lumi, infra-structura ei, acum accentul cade pe macrocosmic și stihial, pe inepuizabilul și insesizabilul lumii. Analitica senzației e înlocuită prin poezia amplă a « elementelor ».

Caracteristic pentru drumul lui Flondor din ultimii ani e interesul lui pentru dispersia oceanică, masivă și totuși inconsistentă a *aerului*.

Atenția artistului pare să focalizeze asupra stratului intermediar dintre cer și pămînt, dintre linia orizontului și zenit. « Între cer și pămînt » se chema, de altfel, o expoziție a sa de la Lugoj. Și, în aceeași ordine de preocupări, o lucrare se intitulează, de pildă « Desen pentru captarea văzduhului ». Intreprinderea aceasta e cvasi-imposibilă. La prima vedere, văzduhul e un spațiu gol, un spațiu al formelor fără materie, al materiei fără formă și al unor « evenimente » diafane pînă la reverie. Cum să fixezi traseul unei adieri? Cum să devii arheolog al imperceptibilului? Pentru a reuși, Flondor desfășoară o foarte inteligentă strategie și, mai cu seamă, o nezdruncinată răbdare. Pe fiecare studiu se notează ora și locul constituirii lui, un mod de a stabili minime repere, într-o întindere cu conture incerte, pe care nu o poți cuceri decît dacă, mai întîi, înveți să circumstanțiezi riguros inefabilul și evanescentul. Suflarea vîntului, imprevizibilul zborului, miraculoasa metamorfoză a norilor sau, pur și simplu, pajiștea fără accidente a cerului senin — iată « subiectele » lui Flondor. Efortul lui e, mereu, acela de a formula iregularitatea, de a spațializa indefinitul. El vrea să găsească « evenimentul » acolo unde nu sîntem obișnuiți să-l căutăm decît printr-un rece calcul meteorologic: în ceruri. De asemenea, el caută culoarea și nuanța, acolo unde avem impresia a nu întîlni decît monocromii și palori. « Cînd privești mult cerul — sună o vorbă a sa de atelier — ochiul devine activ: vede scintilații de roșu ». La fel, cînd privești îndelung, de departe, vreunul din marile desene ale lui Flondor, ochiul devine activ: ceea ce părea gri se diversifică într-o puzderie de semne grafice, micro-organisme fără destin ale marelui organism cosmic. Amploarea se împreunează, în asemenea imagini, cu fragilitatea, proporția monumentală cu filigranul. Suprafața desenată e teritoriul unei mute alergări a liniei în toate direcțiile deodată. Mîna artistului pare să aibă traiectoria unui zbor de fluture: alert, tăcut, găsindu-și ținta printr-un dinamism divergent, aleatoriu parcă: « Zborul fluturelui mă ajută să percep aerul » — spune, în treacăt, Flondor. Mișcarea face posibilă intuiția cîmpului care o cuprinde: limita e o prispă a nelimitatului. Flondor procedează, și aici, după un model goethean:

Willst du ins Unendliche schreiten,
Geh im Endlichen nach allen Seiten.

Fascinația aerului, a văzduhului atestă de obicei, în subsidiar, o fascinație, fie și semi-conștientă, pentru grația lumilor subtile. Aerul e aglomerat — în mitologiile celtice și germanice — de popoare întregi de « silfi » și « silfe », duhuri imponderabile, care transportă prin spații lumina, căldura și sunetul, însoțesc euforic zborul păsărilor și modelează norii. Aerul e un loc al lipsei de greutate, al dansului și muzicii cerești, al energiilor « pneumatice » care susțin « zidăria » universală. Aerul e suportul paradoxal al vieții și al lumii. Ca în preambulul faimoasei cărți despre « limba păsărilor » a lui Farîd-ud-Dîn 'Attar (sec. 13): « pămîntul a fost așezat pe spinarea unui taur, taurul stă pe un pește și peștele în aer ». După Agrippa de Nettesheim, aerul e un fel de oglindă cosmică în care se reflectă corpurile cerești. Aerul e, deci, un mediator suprem, o peliculă unificatoare între cer și pămînt. Tema aerului mediator, a aerului-oglindă apare și la Flondor. Prezentă, la propriu, în lucrări mai vechi, oglinda e implicit prezentă și în desenele ultimilor ani, în care « văzduhul » apare ca « ax de simetrie » între lumile analoge de deasupra lui și de sub el. Pînă și scrisul invers (ca al lui Leonardo), pe care ambidextrul Flondor îl folosește, uneori, în compozițiile sale, e o emblemă a oglinzii, a imaginii răsturnate pe care cerul o opune pămîntului.

Orientat — cum am văzut — spre cer, lirismul lui Constantin Flondor ar putea fi suspect de edulcorare. În realitate, suspiciunea aceasta e fără suport. Virtuozitatea construcției, vivacitatea desenului, și, mai ales, un viguros simț al tactilului reușesc să țină într-o perfectă cumpănă componenta « aeriană » a plasticii lui Flondor. Ciclul văzduhului e contrabalansat și rotunjit de ciclul « pîinii ». Nu e nevoie de prea multă imaginație pentru a înțelege pîinea ca pe o replică — polară — a cerului, ca pe o alegorie a *pămîntului*. Crevasată ca un tumul stîncos, compactă ca un nor copt, pîinea din compozițiile lui Flondor pare un conglomerat aspru, căzut meteoric din cer. Pentru a ajunge aici, artistul a zăbovit, la începutul anilor'80, asupra voluptății tactile a modelării făinii și a frămîntării aluatului. Demnitatea alpină și virginală a făinii evocă spontan lîna cretoasă a unui cumul de nori. A modela o astfel de substanță, cu mișcări exaltate de totala ei lipsă de rezistență — e a imita gestul demiurgiei originare. Făina, ca o zăpadă imperisabilă, ca o pufoasă pulbere stelară, pare materia primă a întregului univers. Imacularea cerului și densitatea pîinii coexistă în ea, anume parcă spre a asigura discursului plastic al lui Constantin Flondor o mirabilă continuitate. Pînă și detaliul tehnic al unora dintre lucrări se înscrie în această continuitate. Căci ce altceva este pastelul — frecvent practicat de artist (elev, în tinerețe, al lui Podlipny) —, decît culoare pudrată, ninsă, făinoasă, ca un aluat de brumă și de catifea. Treizeci de ani de *continuitate ne-monotonă* — iată o performanță cu care puțini se pot lăuda la vîrsta deplinei maturități. Așezat în mijlocul lumii sale, bogat în experiență, dar încă plin de curiozitate, Constantin Flondor ni se arată drept una din cele mai nutritive personalități ale artei contemporane. El are darul de a stimula creativitatea oricărui privitor, a celui îndrăgostit de miracolele pămîntului, ca și a celui sedus de « inaccesibila floare albastră a cerului »

Nuc — Peștișani (pastel), 1983

Marele aluat (ulei pe pînză), 1981

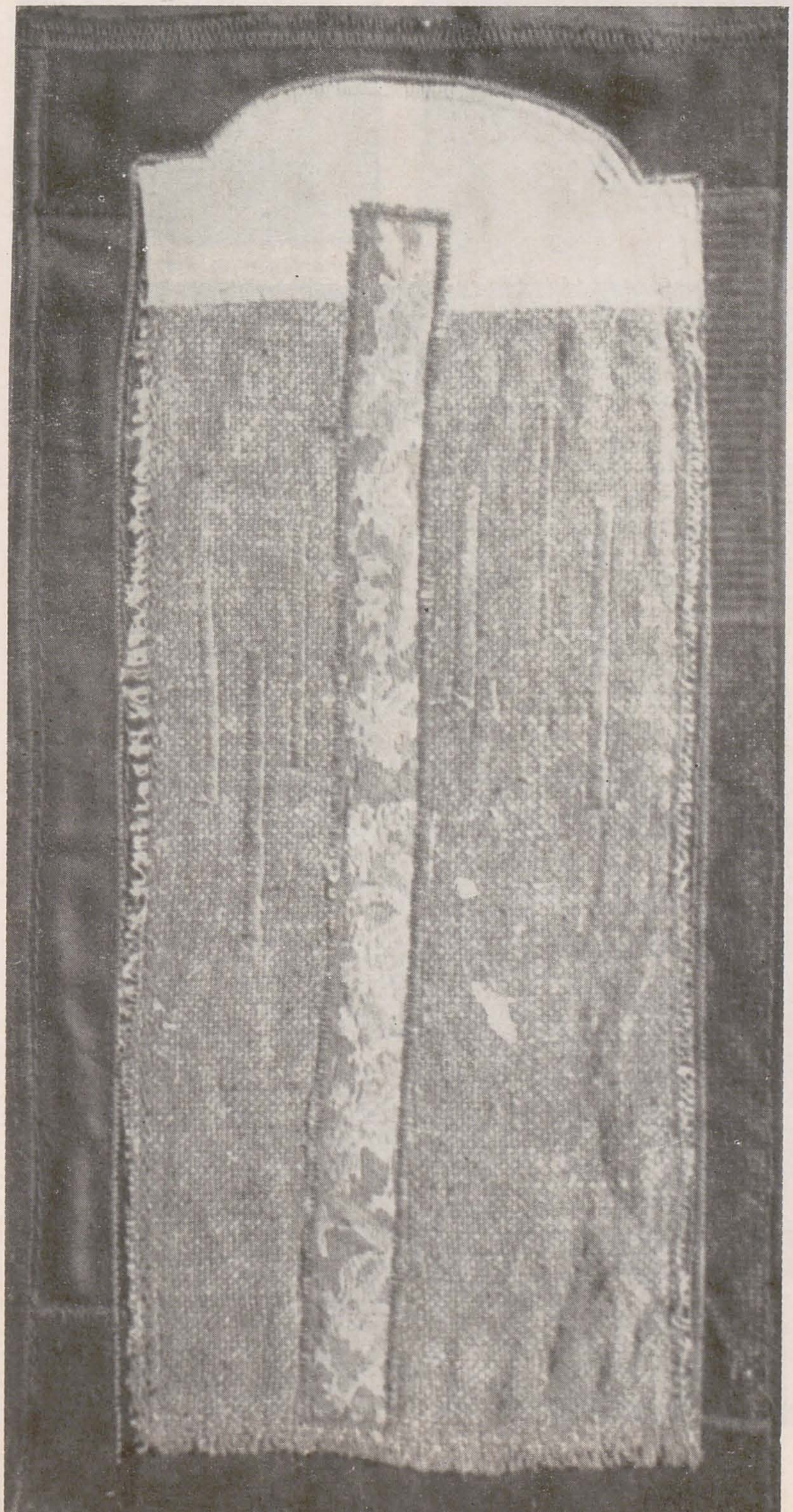
mariana macri: arhitecturi textile

(simeza, august 1986)

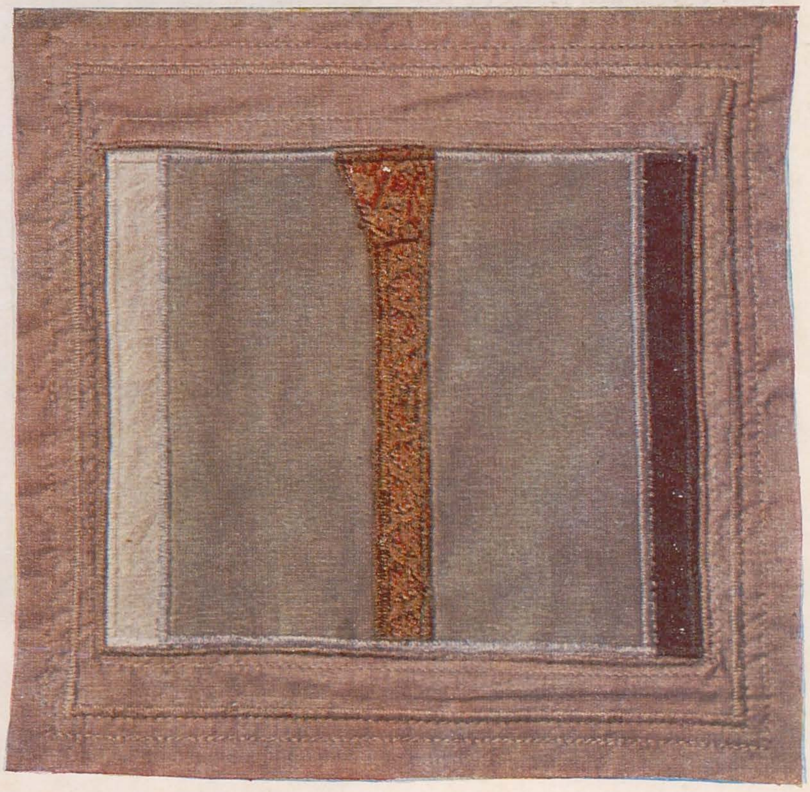
theodor redlow

În urmă cu nouă ani, pe vremea cînd expunea tapiserie, artista nota: « Un covor se țese în tăcere, încet și cu migală; de aceea el presupune și permite reculegere și concentrare — este un cîmp de liniște opus vitezei și haosului din jur. Covorul crește vertical — e o creștere de fiecare fir, de fiecare clipă, foarte înceată ». Compozițiile ei textile nu mai sînt astăzi țesute din aproape în aproape, ci au devenit *asamblaje de țesături*, ceea ce permite o dispunere în alt fel constructivă a materialului textil, prin juxtapunere de elemente predimensionate, alese pentru calitățile lor cromatice și texturale, tactile. Actualele lucrări dezvoltă însă aceleași teme ale construirii și echilibrării de sine, sub clopotul transparent, proteguitor pe care-l oferă conștiința posibilității de a accede la ceva mai înalt, mai vast. Nucleele figural-semantice ale *porții*, *scării* și *fructului* au rămas active prin ani, pentru a perpetua sensurile perene ale năzuinței spre înalt, ale urcușului neoprit. Nu este vorba însă de un elan al zborului la care ar putea visa individul izolat, ci de un urcuș purificator, pe o scară lăuntrică ale cărei trepte pot conduce la fel de bine spre înaltul cerului, dincolo de zări sau către sîmburele ascuns în taina propriei intimități. În acest sens, *elanul ascensional* presupune, înainte de toate, o « construire » și o apărare a *liniștii*. Franțuzescul « gravir », la care trimitea Dan Hăulică, pentru a sugera o notă aparte a gravitații meditative din arta Marinei Macri, semnifică o ascensiune dificilă, în care fiecare treaptă, depășită cu efort, îți încordează corpul și mintea, sub puterea legii inexorabile a gravitației; « pentru că gravitatea înseamnă *pondere*, dar poate să însemne și îndemn spre urcuș, îndemn spre *ascensiune* ». Fără a fi substanțial grele, arhetipurile de edificare pe care le configurează Mariana Macri au întotdeauna o bună așezare pe întinderea pămîntească a locului lor de întemeiere. Zenitul sau nadirul rămîn latente, ca o tendință, ca o promisiune a cărei speranță de îndeplinire se alimentează, paradoxal, tocmai din îngustimea spațiilor închise ale *locuirii*. E drept că lăcașul are porți și ferestre, dar ele nu se deschid, nici măcar iluzoriu, către o depărtare spațială: « departe » și « aproape », « în afară », « înăuntru » sau « deasupra » orientează aici un parcurs spiritual și astfel încăperea cea strîmtă se dezmărginește . . . Este acea încăpere înțeleasă ca înveliș protector al inti-

Boltă

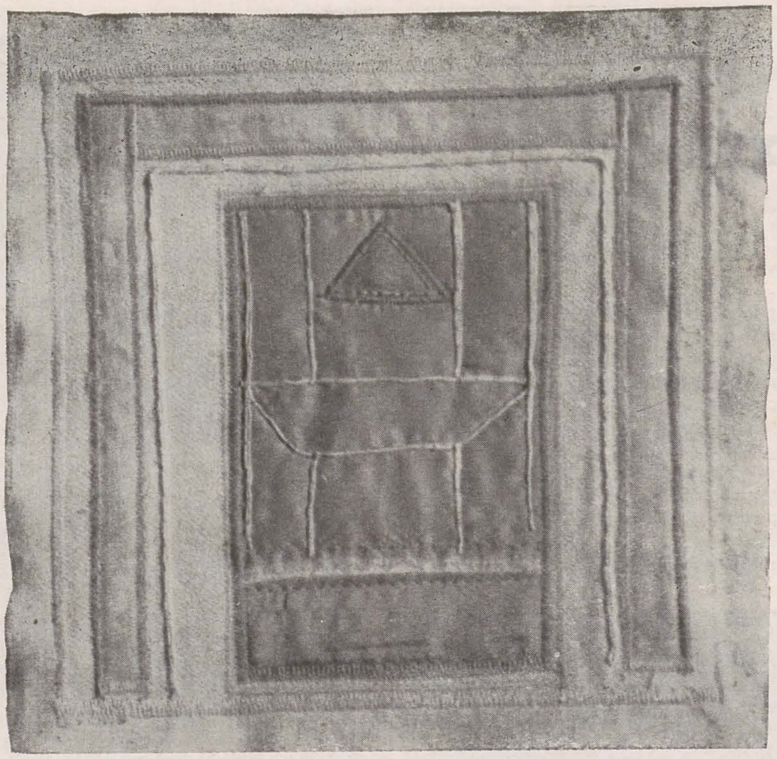


Scară

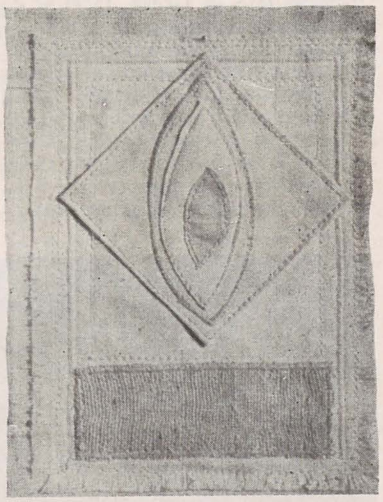


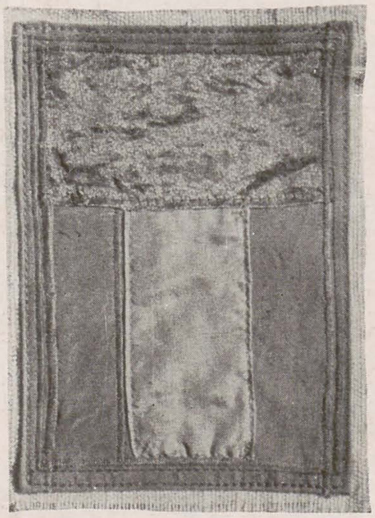
Pom

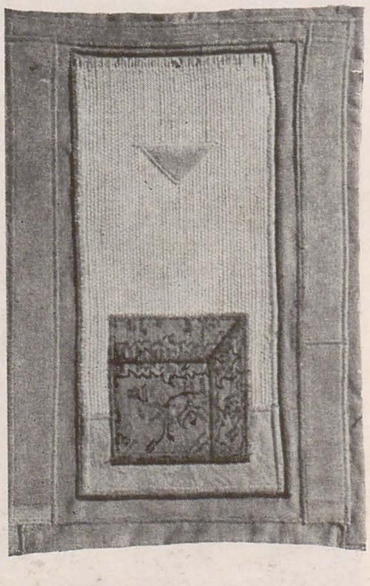
mității, în care sămînța sau fructul au devenit formă epurată de *mandorlă*, odihnind în alburile germinative ale începutului.
S-a vorbit despre *porțile* Marianei Macri ca despre « un spațiu lipsit de contorsiuni, înalt, drept, monodic » (Ileana Bratu, 1977). « Răspicat perceptibilă și totuși misterioasă — scrie Dan Häulică în catalogul noii expoziții — poarta, în rama ei de culoare sau aur, stă înaintea noastră, fermă, precarul acestei catapetesme de petece devenind ca o epifanie stagnantă. » Numeroase ar putea fi comentariile sau încercările hermeneutice suscitate de această artă a gravității meditative, în care austerul nu exclude somptuosul și în care solemnitatea se face comunicativă prin cordială decontractare. Este și firesc ca ea să stimuleze discursul critic, dacă ne gîndim că arhetipul constructiv pe care-l vizează este *templul*. După cum scrie Heidegger, templul, înălțîndu-se, deschide o lume — ca unitate a acelor traiectorii și raporturi în care nașterea și moartea, restriștea și belșugul, biruința și înfrîngerea, supraviețuirea și dispariția dobîndesc configurația și desfășurarea unui destin al poporului istoric — și în același timp el o repune pe pămînt, care, în felul acesta, se relevă ca sol natal. Mai important însă decît toate mi se pare a fi faptul că asamblajele textile ale Marianei Macri nu exhibă cu ostentație o gîndire, ci se propun mai degrabă ca *obiecte prielnice gîndului*. Cugetările ei despre așezare, întemeiere și înălțare o îndeamnă să reia cu obstinație de ritual aceleași teme plastice, cu variațiuni virtual nesfîrșite de compunere. Gîndite vizual după modelul muzical al fugii, aceste colaje și desene țesute sau cusute alcătuiesc o comuniune de griuri și tente palide, însuflețite unele prin altele și toate laolaltă. Precumpănesc raporturile rare și tentele diafane, rupte, ale unor fragmente de țesătură în ale căror jocuri de calități vizuale și tactile (chiar și sonore, căci foșnetul lor ar fi desigur felurit) răzbate un ales rafinament senzual: pînzeturi de uz curent și broderii luxuos ornamentate, reflexe ale țesăturilor cu fir metalic și acuratețe a dantelelor, luciri mătăsoase și catifelări moi, texturi aspre și căldură de piele mată . . . Geometrismul simetriilor hieratice le dă putere de concentrare, în timp ce muzicalitatea cromatică le face să iradieze. De multe ori, verdele apare ca o culoare a vieții, sufletește complementară albastrului ceresc, dar se întîmplă și ca arderea lăuntrică să se exprime nu numai printr-un roșu inimos, dar și printr-un albastru aprins, în noapte, ca un *rug*. Coaserea desenului, care se substituie trasării, contrariază strictețea rectangularului ingineresc, dînd inflexiuni dreptelor și ușoare văluriri pînzelor ce servesc ca dreptunghiuri de fond. În acest fel, un program auster se livrează tandru percepției plurisenzoriale, înlesnind, pentru oricine știe cum să zăbovească în preajma micilor colaje textile, construirea unui edificiu mental care să ocrotească speranța urcușului încununat de succes, pentru că bolta de culme a clădirii rămîne transparentă. Această creastă calmă care este bolta, « intrată prin oglindă în mîntuit azur », e străbătută încurajator de privirea unui « ochiu în virgin triunghi tăiat spre lume » (am citat din ediția bibliofilă 1986 a « Jocului secund » de Ion Barbu).

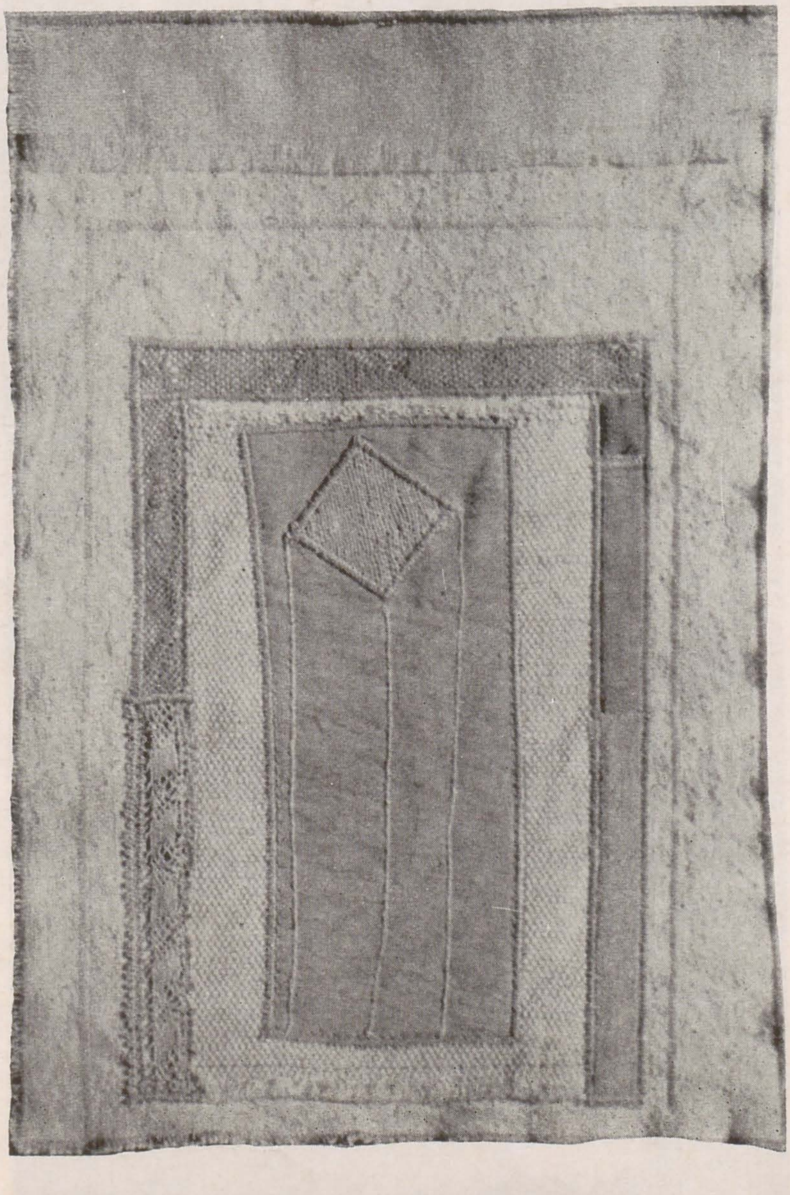


Tron
Mandorlă







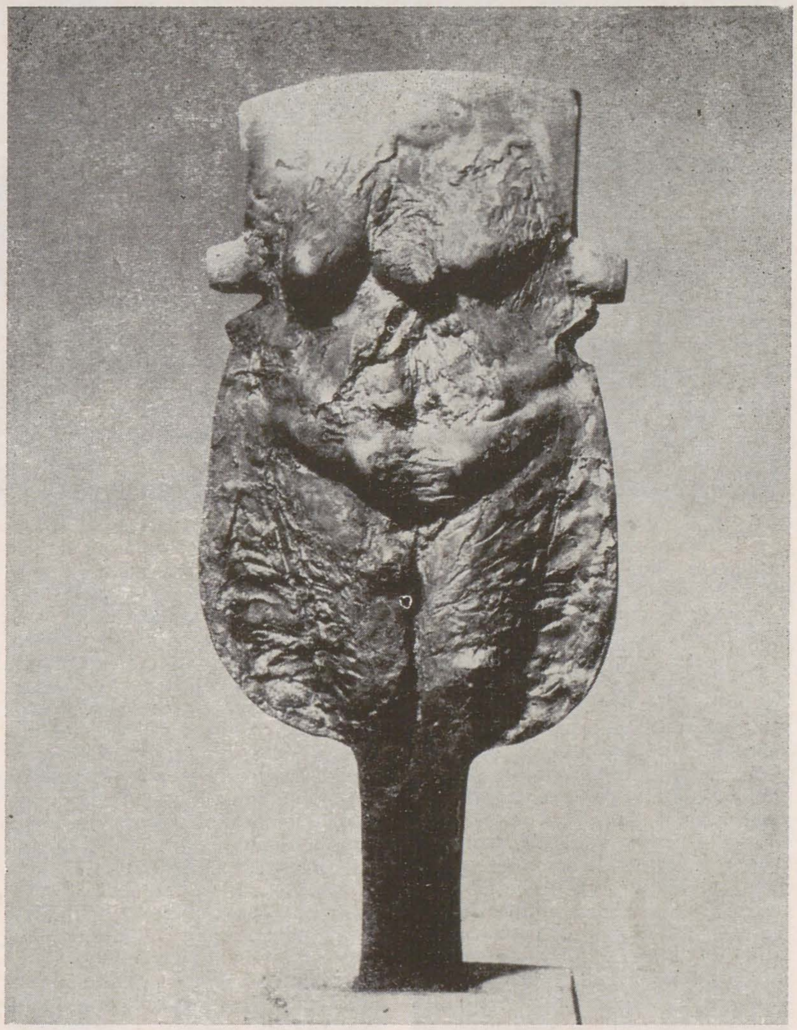


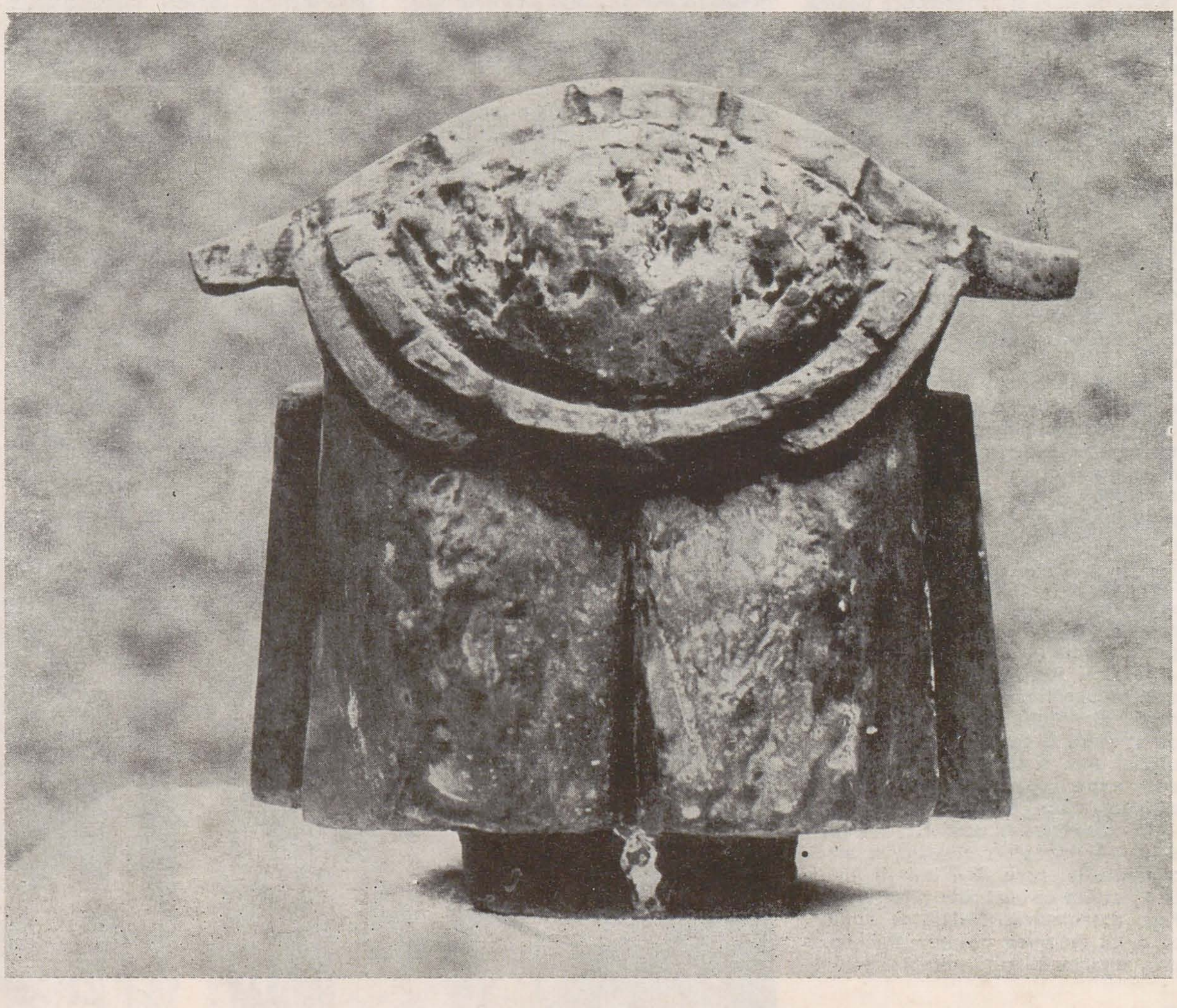
Poartă argintie
Poartă
Masă

victoria zidaru

mihai drișcu

Deși încă restrînsă cantitativ (Victoria Zidaru este absolventă din 1983 cu profesorii Paul Vasilescu și Marin Iliescu și deținătoare a bursei U.A.P. pentru 1985), producția sculpturală a autoarei dovedește o gîndire intuitivă și integralistă, cu un cert accent particularizator, dincolo de impresia generală de forță trainică și de siguranță a exprimării.
Victoria Zidaru reușește să introducă unele relații plastice din categoria celor ce depășesc experiența comună, provenită din acel preexistent « patrimoniu » colectiv de soluții (formale, materiale, dimensionale) care aliniază/egalizează/nivelează destui reprezentanți ai diverselor generații de sculptori ce practică « plastica mică ». (Exceptînd lucrările din lemn realizate la simpozioane — Reci, Străulești — ea modelează lutul, toarnă în bronz și patinează cu multă atenție compoziții de mici dimensiuni ce aparțin cîtorva cicluri : « Cavaler », « Cumpănă », « Nud »).
Dacă antagonismul, polaritatea, contrastul între doi termeni diferiți (cele mai frecvente sînt de felul simetrie — asimetrie, suprafață lucioasă — materie rugoasă, « aspră », liniște — tensiune) guvernează o bună parte a sculpturii actuale, conform vechiului principiu « tertium non datur », Victoria Zidaru a sesizat marea deschidere a modalității pe care Stéphane Lupasco a numit-o « logica terțiului inclus ». Se cer amintite aici cîteva segmente ideatice din estetica acestui important gînditor ale cărui formulări sînt foarte potrivite pentru a sugera mișcarea gîndirii unei autoare orientate — nu știu dacă în deplină cunoștință de cauză — spre *logica antagonismelor sau a dinamismelor contradictorii*, care « presupune actualizarea unei energii pe seama potențializării celei de sens contrar ».
Se poate afirma că, în sculptura ei, Victoria Zidaru este preocupată de « compatibilitatea a două poziții extreme într-o a treia, care nu este sinteza primelor laturi extreme, ci rezultatul complementarității lor contradictorii (aceasta ar fi « logica terțiului inclus »).
Tocmai interperturbarea evenimentelor, care se produce pe teritoriul omogenizării și eterogenizării dinamice și contradictorii — alt concept al lui Lupasco — îi asigură perpetua înnoire conceptuală și stilistică.
Sculptura Victoriei Zidaru trece și proba unei alte teze a lui Lupasco, pentru care totul este esențialmente relațional și în perpetuă devenire, și anume faptul că « o operă va fi cu atît mai estetică cu cît va fi mai puțin subiectivă și mai puțin obiectivă în același timp », opera fiind concomitent subiectivă și concomitent semiobiectivă.
Compozițiile ei aparțin formelor numite *transperceptive* și conțin o meditație personală asupra naturii profunde a materiei-energie. Să exemplificăm : în ciclul « Cavaler », de exemplu, contradicția este de fapt între acea formă specială de energie în sistemele vii, energia *talandică*, adică ritmică (și care ar constitui forța motoare fundamentală în sistemele vii) și energia fizică în procesele neînsuflețite.
Pentru Victoria Zidaru aceste deosebiri calitative între viu și neviu, între structura biotică și materia inertă sînt contrari le care dinamizează conținutul arhetipal (aici învelișul protector, separarea de exterioritate ; sugestia de platoșă, de lorică este cochilia apărătoare, de același rang cu zidul, meterezele, este răspunsul cel mai potrivit la ceea ce Bachelard înțelege prin « universul împotrivă »).
Și nudurile sale urmăresc în primul rînd o stare mitică, prezentificarea unei maternități a începuturilor.
În logica dinamică a contradictoriului acestor sculpturi, conflictul este tranșat în favoarea viului ; încă la egipteni, sculptorul era denumit « unul care păstrează în viață ».





Nud (bronz)
Cavaler III (bronz)

aspecte ale unei generații

călin dan

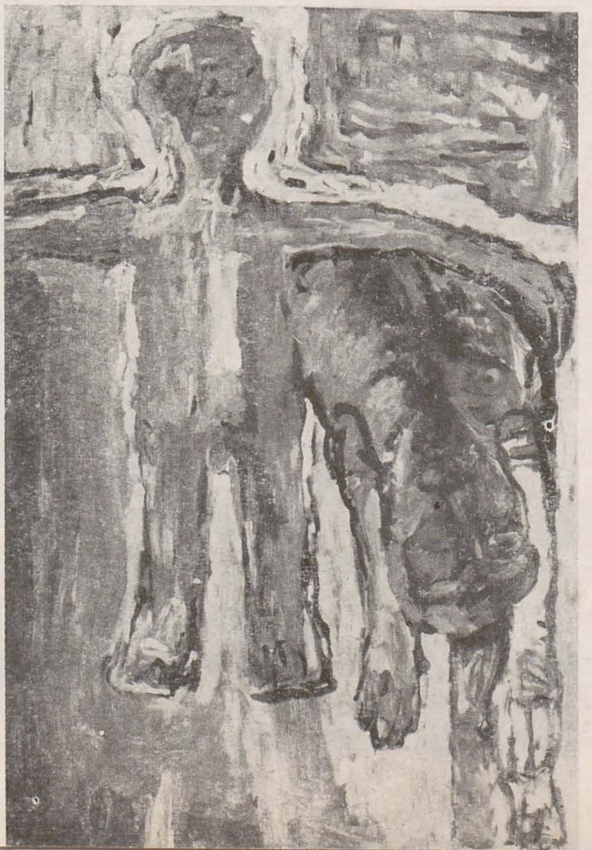
1. Absența oricărui enunț teoretic, dublată de invocarea unei cifre sentimentale (zece ani de la absolvirea Liceului de artă craiovean), a ajutat nedumeririle cu care a fost întîmpinată expoziția *Tohătan-Stănescu-Zidaru*. Cei ce au venit să vadă o expoziție « de grup », gîndită în jurul unei probleme — tehnice sau estetice —, s-au oprit în fața mariajului insolit pe simeză al lucrărilor, de fapt în fața cezurii pe care desenele lui Marian Zidaru o operau în relativa cursivitate stilistică dintre operele celorlalți doi colegi. Ceea ce s-a considerat a fi o greșeală de gust și opțiune (din partea unuia sau din partea celorlalți doi) nu este altceva decît exprimarea directă (poate cea mai directă, pentru că epurată de « pregătiri » textuale) a unor structuri de fond. Pentru că în masa artiștilor între 25 și 30 de ani se cristalizează, vertiginos, o evidență stilistică și teoretică pe care critica s-a obișnuit să o definească în conceptul unificant de « generație ». Cadrele acesteia sînt de la început destul de largi și nedogmatice pentru a putea cuprinde demersuri aparent polare, ca cele reunite în expoziția de față.

2. Liantul acestei generații artistice îl constituie *atitudinea expresionistă*, dublată de opțiunea pentru *limbajul figurativ*. Atitudine și limbaj semnifică deopotrivă întoarcerea către modele istorice ilustre, fapt ce include fenomenul în sfera *postmodernismului*, izolîndu-l totodată de acesta tocmai printr-o anume *vigoare morală*, pe care expresionismul o presupune. Mă grăbesc a sublinia că este vorba de un expresionism asumat și trăit la nivel existențial, de constantă vitală, cam în sensul în care Worringer explica zvîrcolirile (abstracte acelea) vizualității septentrionale. Acest tip de trăire empatică, *în* operă (*în* mesajul/limbajul ei), presupune o deplină onestitate a mijloacelor, scutind deci pe protagoniști de obsesivele discuții proto-, post- ori sin-cronistice. Deși tocmai aici rezidă, cred, una dintre sursele acelei nedumeriri pe care a stîrnit-o expoziția: în absența aparentă a locului pe care privitorul simte nevoia să îl acorde — instinctiv — oricărei lucrări privite, în cadrul unei ontogenii personale a artei românești. Or, după o acceptare destul de sceptică a conceptualismului (sub specia unei simbologii arhaizante — deci « specifice »), acest nou curent stilistic, menit tocmai să contrazică — în dialectica succedării avangardelor — răceala carteziană a artei conceptuale, pare să fi ieșit în lume fără justificarea unei paternități locale. Fapt nesemnificativ, dacă ne gîndim că orice fenomen novator a început prin negarea filiațiilor directe, pentru a și le descoperi, nostalgic, odată cu încheierea fazei « teribile » — odată cu clasicizarea. La nevoie, însă, nume con-genere, nume semnificative și justificative, se pot găsi chiar și în istoria artei românești.

3. Elementele ce diferențiază arta celor trei tineri puși în discuție nu sînt mai puțin importante de cît cele care îi apropie, deoarece existența și natura lor pledează pentru bogăția fenomenului în general. Lucrînd cu elementele grafícii zise « de șevalet », *Mircea Tohătan* este, de fapt, un pictor ce preferă despuierea a-cromatică a tușelor ce trec de la alb spre negru (și invers), prin diverse faze ale cenușiului. Performanțele de pensulație și valorație, obținute tocmai într-un *mediu* advers, transformă discursul său artistic într-o « critică asupra picturii ». O inteligență cu precădere analitică, o senzualitate rece, dublată mereu de cenzurarea severă a « plăcutului » (în procesul facerii, dar și în cel al comunicării) dau alte motivații pentru folosirea hîrtiei de mare format și a tuburilor de tempera în realizarea unei picturi polemice. Imaginile trans-figurează fragmente ale cotidianului (folosind uneori inspirația derizorie servită de o fotografie — realizată/găsită întîmplător), într-un demers în continuare critic (și criptic). Forța expresivă eliberează formele prin obliterare, transformînd întreaga suprafață într-o zonă a luptei dintre concretețe și abstracțiune, dintre tristețea grisaille-urilor și virilitatea urmelor brutale ale pensulei.

La *Traian Stănescu* materialitatea picturii domină cu autoritate cîmpul semnificațiilor. Pînza suportă o suprafață densă, grea, magmatică, în care pensula trasează parcursuri orgiastice. Viclenia ochiului este satisfăcută însă, în jocul apropierilor/depărtărilor, prin rafinate alăturări, suprapuneri și transparențe ale pastei care, în abundența ei, se dovedește a fi totuși docilă. Adept manifest al acelui *bad-painting* ce înviorează salutar glosele expresioniste, Traian Stănescu reușește să facă pictură « urîtă » cu cele mai rafinate mijloace, demonstrînd astfel tot o opțiune de tip polemic.

Repertoriul iconografic pare a căpăta funcții majore în lucrările lui *Marian Zidaru*. Marile sale desene, compuse și armate cu lemn ușor, ca niște zmeie de trimis spre înălțimi, au într-adevăr ceva din rafinamentul agresiv al unor ideograme nipone, încredințate vîntului, adică ascensiunii. Ele par a fi executate cu o vigoare și o viteză spadasină, descărcînd încruntări și drame ale adîncimii, ale subteranului. Un demonism abstract caută să se răscumpere în lupta dintre intensitățile albului și negrului — egale. Figurile puse în joc de acest teatru al umbrelor aparțin unei lumi chtoniene, ale cărei primejdii sînt exorcizate prin exercițiul cotidian al misterelor; totul filtrat prin imageria murală bizantină, dar nu cea aulică, ci una complicată prin ieșirea la iveală a unor rădăcini manicheiste fundamental sceptice. Marian Zidaru, debutînd mai rapid decît colegii săi — ca sculptor — își dă, după a mea părere, adevărata dimensiune a personalității sale în fiorul desenului. Așa cum arăta și excelenta sa expoziție de la Muzeul Satului (decembrie '84), sculptura nu este decît o zonă de precizare a intențiilor, de întărire a mesajului, care pulsează cu întreaga forță în bidimensionalitate. Faptul că opțiunea sa tematică (și semantică în general) se dovedește mai de succes decît a celorlalți colegi este un interesant exemplu pentru sociologia imaginii. Dincolo de orice, însă, armonia contrariilor face forța acestei demonstrații expoziționale.



afişul bulgar

a. marcu

În general, expoziţia de la Căminul artei-etaj poate fi considerată o excelentă surpriză. Mai puţin cunoscută în afară, şcoala de afiş din Bulgaria se dovedeşte a avea vigoarea deplinei maturităţi. Simplul fapt că manifestarea este un compendiu al celei de a 4-a Bienale de afiş teatral, dovedeşte posibilitatea unei selecţii — tematice şi valorice — destul de severe, dintr-un material presupus foarte vast.

Ceea ce caracterizează, la o primă vedere, ansamblul este un eclectism de bună calitate. Imaginaţia graficienilor bulgari, debordantă, îşi extrage cu dezinvoltură formele de exprimare din cele mai variate zone tehnice şi stilistice. Teatrul fiind o întreagă lume, cu istoria sa proprie, secretă şi oficială, cu locurile sale comune, cu o simbolistică personalizată, relaţia subiect-imagine implică un eclectism susţinut chiar în cadrul aceleiaşi lucrări. Sistemul colajului, al apropierilor insolite, al inventarului de obiecte care, prin alăturare, devin semnificative — este aplicat în mod frecvent. După cum cota de invenţie în cîmpul textului este ridicată, dovedind o justă înţelegere nu numai a legilor afişului, dar şi a specificităţii unui afiş de spectacol, mizînd pe factorul literar şi pe memoria culturală a privitorului. În fapt, majoritatea afişelor din expoziţie sînt texte, înţelegîndu-se prin aceasta că partea figurală şi cea literală constituie două nivele de lectură strîns întreţesute — unul ideogramatic-simbolic, celălalt alfabetic-informativ.

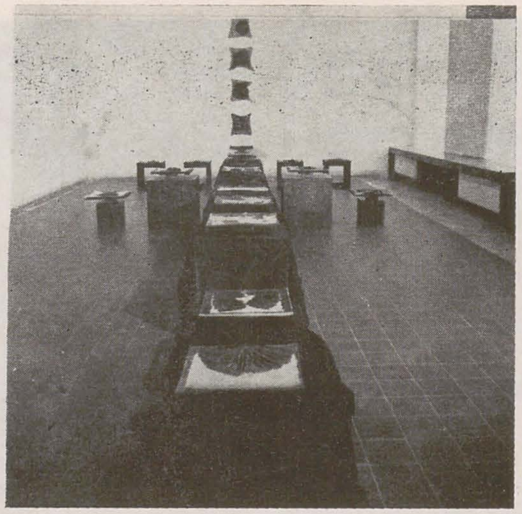
Acel eclectism antemenţionat implică o generoasă renunţare la trufia unei stilistici unitare, în favoarea unei omogenităţi de grup şi în ideea « personalizării » spectacolului pe care afişul respectiv îl serveşte. Graficienii bulgari, dovedind certe calităţi artistice — atît la nivelul figurării, cît şi la cel al invenţiei — par a avea o psihologie de graphic-designeri, preferînd notei « de marcă » individuală efasarea în spatele unui mesaj impecabil construit, unde rolul de protagonist unic revine ideii spectacolului. Această împrejurare face oarecum superfluă încercarea de analiză a individualităţilor artistice, în favoarea savurării efectelor produse de opere alese la întîmplare dintr-un abundent repertoriu.

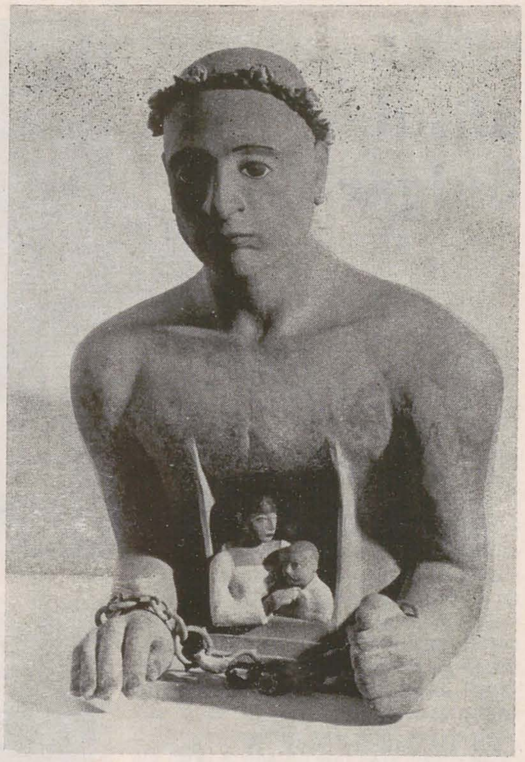
Există, astfel, afişe din repertoriul « dur », folosind tensiunea expresionistă în schiţarea unor personaje, fondurile sumbre, literele de maşină dactilografică supradimensionate (Liudmil Cehlarov, Asan Stareişinski); afişe frivole, strălucitoare şi vesele, mimînd exuberanţa reclamei pentru spectacole de circ (Raliţa Stanoeva, Bojidar Ionov); afişe cu imagini conceptuale, tăioase şi subtile, speculînd relaţia dintre un text cunoscut şi o imagine şocantă (Ognian Funev, Dimitr Tasev, Crasimir Cristev); altele mizînd pe un repertoriu infantil, cu forme simplificate şi culori clare, totul condimentat de un subiacent umor candid (Pencio Pencev, Alexandr Nikolov, Bojidar Ikonomov, Bojidar Dormîşev); nu lipsesc nici construcţiile bazate pe moda *revival* (reluarea postmodernistă a unor modele stilistice notorii ca art-nouveau sau art-déco) sau pe stilul *retro*, exploatînd moda anilor '60 (Galina Ghenceva, Kostandin Otonov, Dimitr Traicev). Un pariu de forţă, susţinut cu brio, este şi cel al concursurilor cu temă dată, avînd ca rezultat unele remarcabile improvizaţii, cum este cazul afişelor pentru « Aida », semnate de Tudor Arsov, Ivan Gozdov, Evgheni Klincearov, Slavi Tenev, Ţvetana Ianeva-Gumelia ş.a. În ansamblul său, expoziţia a oferit, pe lîngă nostalgii personale, o lectură stimulativă, de înalt profesionalism şi de subtilă, liniştitoare inteligenţă.

GALINA GANCEVA
ISKRA TULEKOVA-TRAIKOVA
KOSTADIN OTONOV
KOSTADIN OTONOV
ASAN STAREIŞINSKI
DIMITR TASEV
EVGHENI KLINCEAROV
LIUDMIL CEHLAROV

pag. 30
MARIAN ZIDARU
TRAIAN STĂNESCU
MIRCEA TOHĂTAN

jurnalul galeriilor

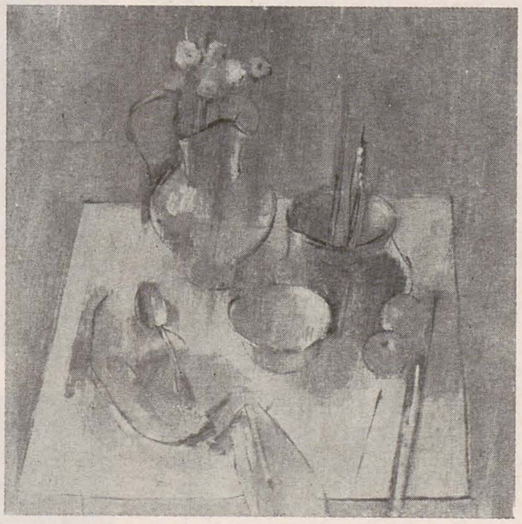




adela marcu

eugenia manea pasima (eforie)

O atmosferă din vechime vibrează, sporadic, în jurul lucrărilor. Artista pare a retrăi, ca un *medium* somnolînd în transa memoriei, o altă față, uitată, a sculpturii. Deschizînd ochi enormi pe o față imobilă, îmbinînd carnalități gingașe cu greutatea unor volume ce respiră monumentalul, personajele par să revină din palpitul plasticii egiptene, dintr-o Mediterană difuză, unde volumetria este abstractă și idolatră, ea trebuind încălzită prin culoare.
Din aceleași piramide recuperate arheologic par să răsară obiectele mnemotehnice — rădvane, ceasuri cu pasăre, ființe de bestiar comun sau fantast —, menite parcă să conserve suflul vital al modelului la scară naturală, să capteze energii sortite dispariției. Atmosfera vetustă, de muzeu și reluare, este evitată prin continua sprinteneală a culorii și printr-un mereu insinuant mesaj ironic. Departe de nota fastuos-melancolică a primelor mele paragrafe, artista este o inteligență a ascuțimilor asociative și un temperament bătăios, pus în slujba unor permanențe feminine și feministe. Tema cuplului, a prizonierului Amor și a singurătății erotice cutreieră de la o lucrare la alta, cu discreție. Clasificarea în zona maiestuoasă a sculpturii se impune de la sine, sfidînd, zic eu, materialul consacrat (de ce?) mai ales prin artele « decorative ». După cum zona umorului (uneori autopersiflant), cu citate din pop-art (vezi colecția de « medalii ») este mereu corectată de aspirații cosmogonice. Personajele unei existențe modeste sînt pistruiate de semne astrale, iar o broască țestoasă, asemenea celor moștenite din arta stepei siberiene, duce în spate semnele Lumii.



CARMEN PAIU
EUGENIA MANEA PASIMA
LIVIU STOICOVICIU
ILONA BENCZEDI
SOFIA FRÄNKL
IRINA PREDESCU
MIHAI MĂNESCU

CONSTANȚA CRIȘAN

ilona benczedi (galateea)

Intitulată ambițios «sculptură mică», expoziția artistei clujene pune și ea în dilemă clasificările tehnice obișnuite. De data aceasta, zona monumentalului este evitată programatic, speculîndu-se terenul minor, al bibeloului, contrazis cu o destul de acerbă notă polemică, prin grotescul modelajului, prin cromatica țipătoare și printr-o evitare a calofiliei de orice fel — tematică ori stilistică. Artă a principiilor contrare — pămînt, foc, apă — ceramica se presupune a fi și o artă a subtilității. Artista reține însă doar zona senzuală, impusă și de contactul direct, manual, cu zona substanțială a lutului, elaborînd imagini de «păcătoase, sfinte fete», abordînd cu scepticism modern aceeași temă a cuplului și recurgînd, asemenea colegei sale, la arma sigură a ironiei.

carmen paiu (galeria pro arte, lugoj)

Din cu totul altă generație, ceramista caută figurarea unor alte obsesii-preocupări. Însuși titlul expoziției sale («Detaliile memoriei 2») deconspiră aspirații mai abstracte. Încă de la expoziția tinerilor bursieri (1985), artista dovedea opțiunea pentru un serialism modular al minimelor deplasări formale, dorința de construcție prin repetiție și de analiză prin reiterare. În cadrele tip al unor plăci cuadrate, ea operează deformări/modelări minime și e nevoie de o răbdare japoneză a lecturii, de o lentoare rituală a parcurgerii șirurilor pentru intrarea în «stările facerii». Prin transgresarea specificității dure, vitroase, întru obținerea de văluriri, plieri, umflări organice, Carmen Paiu ne face să asistăm la geneza unei lumi magmatice, supusă unor deocamdată neîncheiate fecundări.

sofia fränkl, irina predescu, liviu stoicoviciu, modă (căminul artei, parter)

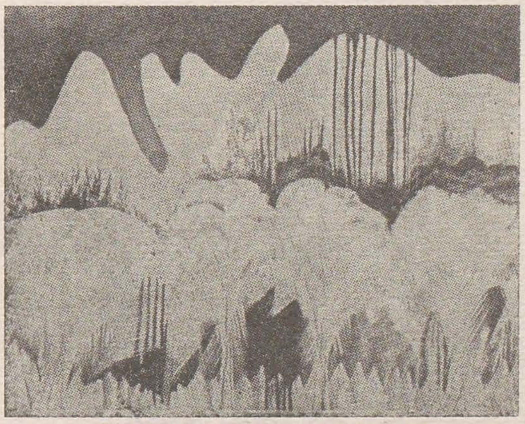
Nu putem egala, desigur, excelentul text de catalog al colegului Adrian Silvan-Ionescu, expert în toate problemele de modă și prezentarea acesteia. Vom încerca totuși să ne facem datoria față de această expoziție care îmbină, în deplină onestitate, un scop comercial (inseparabil producției vestimentare) și unul de educație estetică, de joc gratuit al construirii unui spațiu expozițional.
Graficiană sensibilă și harnică, *Sofia Fränkl* nu transportă din activitatea sa «de reprezentare» în creația vestimentară nici un element stilistic, poate numai o meticulozitate a execuției și o perseverență dusă pînă la detaliu în menținerea bunului gust. Piesele sale mizează pe o anume soliditate arhitecturală, catifelele dense sînt suportul unor aplicații de alte texturi, cromatica este bazată pe acorduri discrete, iar desenul are o anume vigoare liniară, constructivistă. Rochiile și deux-pièce-urile sale sînt destinate unor apariții sobre, tomnatice, de persoană activă, cu prezență eficace.
Irina Predescu își asumă zona ludică a expoziției, expunînd piese nevandabile, doar din plăcerea cochetă de a-și scoate la vedere colecția de nostalgii vestimentare. Pe manechine implantate autoritar în spațiul sălii, pentru a marca, parcă, un traseu al absențelor suprarealiste, sînt așezate o serie de piese ce reconstituie atmosfera belle époque atît prin pregnanța unor detalii «de muzeu», cît și prin tăietura croiului. Savoarea orientală a pieselor mici și absurde (ilice menite doar să suporte o cît mai încărcată decorație) ca și infoierea modei pariziene sînt mimate cu subtilitate și umor. O senzualitate a materialelor nobile și a formelor maiestuoase caracterizează acest ansamblu, predominant scenografic.
Calitățile de pictor *Liviu Stoicoviciu* și le trece, schimbate, în modul de vopsire a materialelor sale. Rochiile cu tăietură simplă sînt menite să dea libertate deopotrivă trupului și formelor cromatice. Abstracțiunea op-artistă a fost abandonată pentru o desfășurare liberă a pensulațiilor, într-o frenezie a transparențelor acuarelistice. Ansamblul are o veselie estivală. Personal, aș fi mai doritoare să port o rochie amplă, imprimată cu severele construcții matematice ale artistului.

doina dănescu, petre dăncilă, mihaela grozea radian (hanul cu tei)

La cei mai tineri, problemele expoziției de modă se pun cam la fel.
Necesitatea ambientării inteligente a spațiului este rezolvată de ceramica lui Petre Dăncilă, nepretențioasă în abstracțiunea sa net decorativă, neutră cromatic și de un stil amintind pe Costel Badea al anilor '70. Cele două autoare de modă își situează demersurile în mod complementar, căutînd fiecare să satisfacă (în proporții neegale de la un caz la celălalt) atît zona fastului nocturn, cu paiete, broderii, decolteuri fanteziste, cît și pe cea a exercițiilor diurne, mai precise și mai exigente în funcționalitatea croiului și a cromaticii.

mihai mănescu (simeza)

Experiența de graphic-designer nu este abandonată de artist nici în fața pînzei și a culorilor de ulei. Privite cu atenție, naturile sale statice șochează prin descărnare, prin epura formală ce eludează problemele materiei, ca și prin perspectiva plonjantă, menită să anuleze, parcă, a treia dimensiune, în căutarea unei abstractizări «definitive». Învîrtindu-mă insistent printre lucrări, în căutarea unei explicații, am ajuns la concluzia că este vorba de natura geometrică a spiritului; datorită acestei



specificități, Mihai Mănescu nu pictează natura (fie ea și statică), ci imaginea unei imagini mentale, transpunînd un pretext real în coordonatele unei convenții. Zonă a speculației cerebrale prin excelență, naturmortismul îi reușește cel mai bine artistului. Obiectele devin sigle, semne ale unei comunicări bazate pe convenții; spațiul devine o combinație între plonjare (deci dinamică) și des-substanțializare; lumina — o caligrafică structură de hașuri. Cerebral, Mihai Mănescu își contemplă cu detașare exercițiul pictural, exersat altfel cu mînă de maestru: lîngă un peisaj amintind surprinzător cromatica post-ciucurenchistă a lui Nedel, schița în creion a acestuia, purtînd o dedicație către același. Așa cum arată și Mihai Drișcu în prefața catalogului, pictura este pentru artist un proces de «spiritualizare prin lumină».

mircea barzuca (galeriile de artă ale municipiului bucurești)

Pictorul pare să fi înțeles că economia mijloacelor și procedeelor tehnice este o cale sigură, chiar dacă aspră, către problemele esențiale ale muncii artistice, sau mai degrabă, în urma unor stăruitoare avataruri cromatice, a ajuns, treptat, la nevoia de simplitate. Într-o lăudabilă renunțare, despuiat de vanitatea culorilor garantînd succesul, Mircea Barzuca intră ex-abrupto în teritoriul dificil al acromiei. Mai mult, zona figurativă, pe care pictorul a învăluit-o întotdeauna cu grijă în melancolice perdeluiri fumegoase, este supusă unei progresive reducții la abstract. Motivul «Pieței sărace» din Brăila — eșafodaj precar de dughene și porticuri — este schițat în manieră fugoasă, este apoi șters, strivit, anulat în favoarea unor caroiaje epurate, a unor benzi alternate de cenușiu închis/deschis, a unor modeste arcuiri liniare pe suprafața cartonului. Mircea Barzuca pare să fi descoperit, în serviciul amintirilor lui natale, avantajele minimalismului; a cărui uscăciune nu îi priește însă — de aceea pictorul folosește senzualitatea exsangvă a uleiului pentru a executa întrepătrunderi subtile între albul și negrul niciodată pure.

filiala ploiești (căminul artei, etaj)

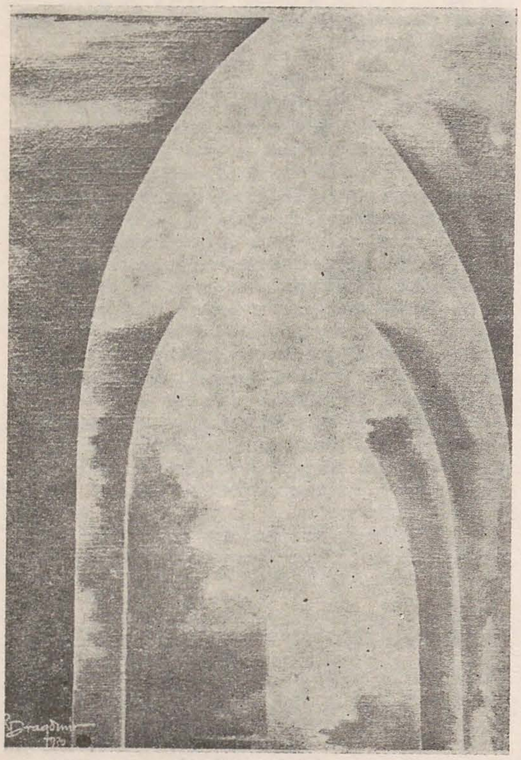
Tot de peisaj se ocupă și cei opt artiști ploieșteni, de peisajul turistic însă, filtrat prin personalitatea fiecăruia. Călătoriile sînt întotdeauna un bun prilej de întărire a propriilor convingeri estetice. Ele mai au avantajul de a stimula un gen de artă convingător *în sine* — «arta de rememorare» care conține, dacă nu informații estetice, atunci barem informații de alt ordin. În urma unui periplu polonez, colegii din Ploiești au simțit nevoia fixării unor experiențe de contact. Reținem ca pozitivă transgresarea «motivului» (cu precădere citadin) în favoarea folosirii libere a limbajelor personale. *Marcel Bejgu* desenează mimînd minuțios gravura în acvaforte (o «modă» destul de răspîndită, în mod ciudat, printre graficienii tineri); *Marilena Gheorghiță* practică un crochiu sensibil, de factură liberă; *Gheorghe Minescu* este un acuarelist de oarecare vigoare a desenului, în timp ce *Ion Sinca* mizează pe delicata picturalitate a aceleiași tehnici, asemenea colegei *Speranța Ionescu; Valeriu Scărlătescu* reia semi-abstracția geometrică a lui N. de Staël; *Dan Platon* gestualizează rapid în cadrul aceleiași tehnici a acuarelei, pe care *Victor Munteanu* o tratează la nivel decorativ, iar *Doina Moisescu*, viguroasă și inventivă, construiește peisaje scenografice, amprentate cu letrisme.

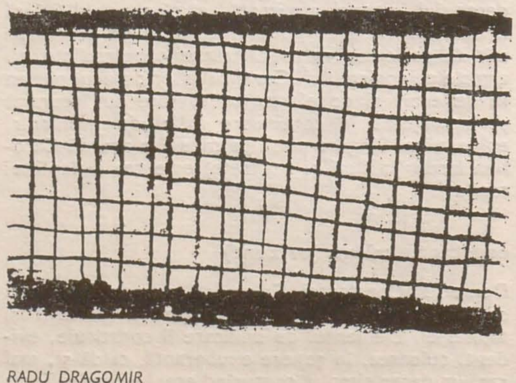
carolina iacob (simeza)

Veneții peste care levitează obiecte sferoidale; flori cu fizionomii zîmbărețe; fructiere din care se revarsă o apă pe suprafața căreia plutesc orașe survolate de lei înaripați; manechine antropomorfe veghind o trompetă lucitoare într-un peisaj selenar; o gură senzuală plutind, printre nori, deasupra unei cîmpii dezolate; un leu pianist, în fața instrumentului ce se metamorfozează în balenă; etc. etc. Repertoriul iconografic al Carolinei Iacob exploatează în mod candid lecția insolitului, predată în școlile suprarealiste acum cincizeci de ani. Dincolo de culorile văroase, violente și de stîngăcia desenului, uneori amuzantă, rămîne valabilă încă o dată afirmația că nu poți concura pe un teren atît de periculos, ca cel al transei suprarealiste, cu armele epigonismului. Curentul istoric a avut partea sa de erori și de efecte facile, care au încurajat și încurajează în continuare astfel de prelucrări epidermice. Singura șansă pe care și-o acordă Carolina Iacob (în flori și portrete) este cea a deplinei candori.

constanța crișan (orizont)

Demersul Constanței Crișan stă sub semnul unei oscilări între polii complementari ai picturii și tapiseriei. Elementul de unificare îl constituie, evident, culoarea, în genere exuberantă, caldă și, mai rar, un desen simplu, conturînd greoi formele. Tema breugeliană a jocului infantil este scoasă de sub specia simbolului, devenind pretextul unor compo-





RADU DRAGOMIR
CAROLINA IACOB
MIRCEA BARZUCA
MIHAIL IVANOV

zi̧tii în mod ciudat statice (dată fiind velocitatea subiecţilor), care pot deveni tot atîtea cartoane preparatorii pentru tapiserie. În alte lucrări, peisaje îndeosebi, picturalul se autonomizează faţă de viziunea frontală, căutînd efecte specifice tehnicii uleiului. Ansamblul are, însă, o pronunţată notă decorativă, cu tot ce implică acest termen, inclusiv o anume gratuitate ideatică (aş cita în acest sens un titlu de lucrare, sugestiv: « Mandoline cu tătar »). De aceea, piesele în haute-lisse rămîn net superioare, prin concordanţă între funcţia obiectuală şi imageria ingeniată pe suprafaţă. După o îndelungată experienţă în acest sens, Constanţa Crişan a ajuns la o anume uşurinţă în manipularea motivelor florale şi zoomorfe, sursa populară a procedeului vizual fiind lăsată la iveală doar atît cît să dea haz suprafeţei ţesute.

radu dragomir (eforie)

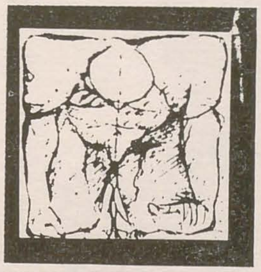
Pictorul încearcă, în spiritul ilustrativist al muzicii romantice, să refacă în sens invers drumul mussorgskian, figurînd în pînze de dimensiuni modeste marile agitaţii sonore ale muzicii. Preferinţele merg în mod vădit către secolul XIX (Beethoven, Brahms, Schubert, Chopin), dar se « păcătuieşte » nevinovat şi faţă de alţi compozitori. Presupunem artistului plastician o structură naivă, lesne entuziasmabilă, din moment ce practică, în mod sistematic, acest tip de « traducere ». De la utopiile wagneriene încoace, nimeni nu mai crede, sper, în posibilitatea (sau utilitatea) translatării tale quale a sensurilor unei forme artistice în limbajul alteia. La nivelul expresiei « pure », lucrările ţin de zona unei abstracţii ambigue: cînd geometrică, cînd gestuală, cînd absolută, cînd coruptă de injoncţiuni figurative. În special această ultimă categorie riscă efecte comice (vezi Laló — Simfonia spaniolă). Acolo unde abstracţiunea este mai liberă, epurată de efortul rememorărilor « subtile », pictorul reuşeşte chiar efecte onorabile, în pofida principiului eronat de la care pornesc lucrările. Muzica, după cum spunea Matisse, trebuie să emane din operă, nu din afara ei.

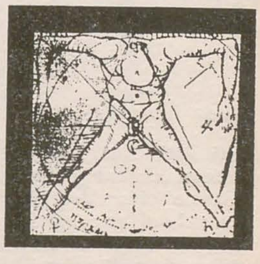
g. mihăiţă

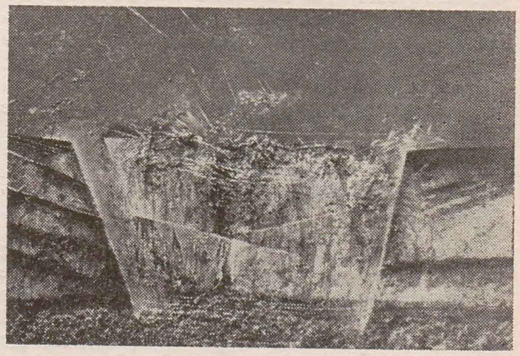
vasile anghelache şi mihail ivanov (muzeul judeţean gorj, tg. jiu)

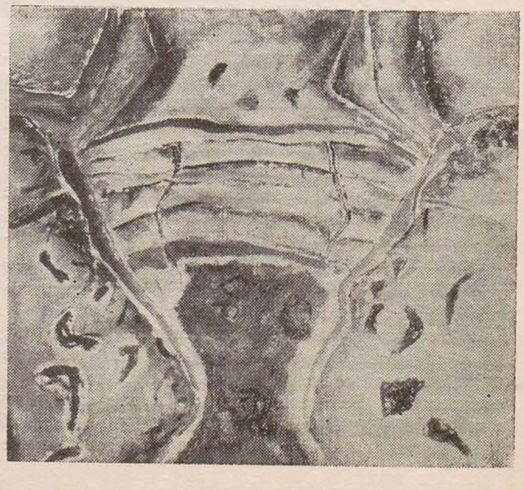
Jorge Luis Borges şi-l închipuie pe Pierre Ménard, un imaginar scriitor simbolist de la începutul aces-

DAN MICU
TRAIAN MOCANU (1,2)
BOGDAN BÂRLEANU
(Din expoziţia Atelier 35 Iaşi, comentată în numărul anterior)



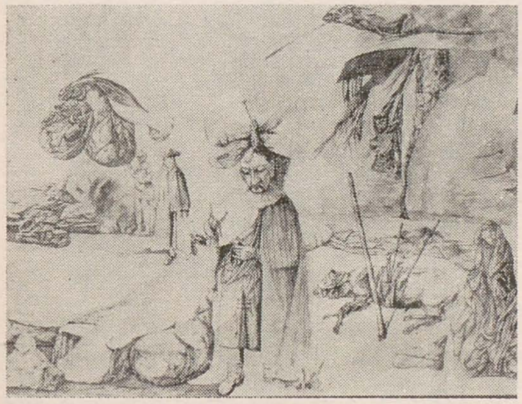


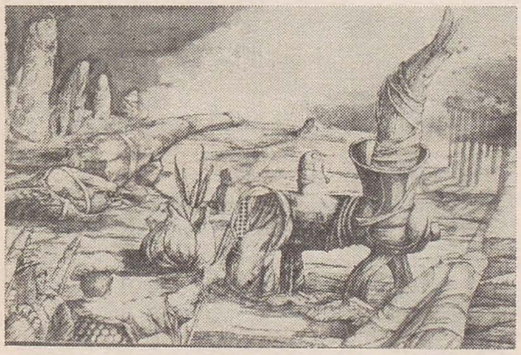




tui veac, scriind printr-un nemaipomenit efort de imaginaţie ; scriind, nu imitînd sau copiind, ci compunînd mai multe capitole din « Don Quijote ». Naratorul lui Borges compară pasajele şi observă că scrierile erau identice pînă în cele mai mici amănunte, dar că plasarea lor în contexte istorice diferite a dus în mod automat la interpretări diferite. Orizontul de aşteptare, domeniul de cunoaştere fiind schimbat, ca urmare a unei oarecari evoluţii, înţelegerea nu putea fi decît alta. Nu numai o deplasare în timp duce la asemenea schimbări, ci şi o deplasare în spaţiu, în cazul în care nu există zone de contact între cele două culturi. Există o întreagă teorie despre ambiguitatea şi arbitrarul semnelor, despre acea mişcare tectonică a înţelesurilor ce deviază printre altele, tocmai ca urmare a socializării lor, a utilizării lor. Important (şi absolut tonifiant), în cazul în care se întrebuinţează structuri devenite clasice, este modul personal de utilizare, devierea de la normă, de la stereotip, un mod de înviorare — de « reînviere » — a semnului.

Vasile Anghelache şi *Mihail Ivanov* par să ştie acest lucru, oferind într-o migăloasă execuţie o serie de interesante comentarii la Dürer, în primul rînd, cu puternice referiri la condiţia omului acum şi la modul lui simbolic de a percepe realitatea. Lucrările — în combinaţii de ac rece, aquaforte, aquatinta — sînt străbătute de un sentiment al cumulărilor înglobatorii. Cei doi graficieni creează impunînd un control riguros lumilor inventate. Controlul se reflectă apoi asupra privitorului, nelăsîndu-i momente de calm *respiro*. Sîntem supuşi unui atac constant, de maximă încărcătură simbolică. Rezultatul este o avalanşă, un *maelström* al înţelesurilor posibile. Alături de personaje umane, uneori reprezentate ca non-persoane sau prezenţe *in absentia*, de tip magrittian, se întîlnesc miraculoşi peşti breugelieni, într-o lume de împachetări de tip Christo, de caroiaje cu diferite funcţii de anamorfoze : Vectorul comun al expoziţiei este metafora luptei omului cu himera, este veşnic tînărul mit al cavalerului rătăcitor, de data aceasta nu în căutarea unui adevăr absolut, ci în căutarea unor adevăruri complementare.





VASILE ANGHELACHE

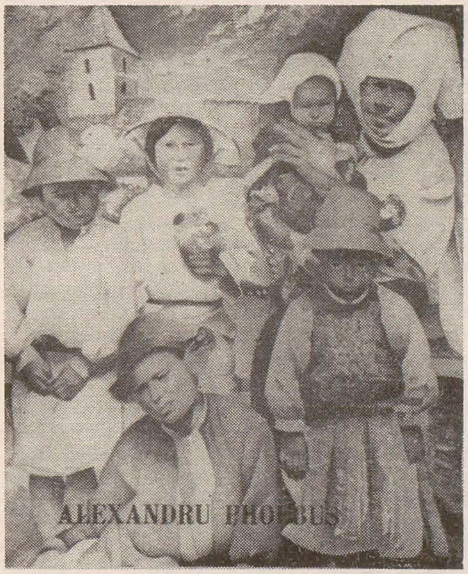
cărţi/idei

cartea de artă

dan grigorescu

Cred că fenomenul cel mai semnificativ produs în ultimele decenii în domeniul cărţii de artă e lărgirea considerabilă a înseşi noţiunii definitorii. Datorită activităţii susţinute şi consecvente a primei edituri de artă din istoria culturală românească, *Meridiane* (dar nu numai a ei, pentru că, de la o vreme, i s-au adăugat volume importante tipărite la *Sport-Turism*, *Dacia*, *Junimea)*, marile « pete albe » de rială — editorială, tipografică şi chiar a cercetării — mai largă decît a ţării noastre.

Arta arhaică şi antică, a Evului Mediu şi a Renaşterii, stilurile specifice ale arhitecturii, picturii, sculpturii, artelor decorative româneşti din perioada modernă, inegalabila creaţie populară sînt astăzi puse la îndemîna cititorilor, a cercetătorilor şi a studenţilor. Caracterul unei civilizaţii, rolul ei — de o neîndoielnică însemnătate — în constituirea unei culturi europene sînt puse în lumină cu argumente convingătoare şi cumpănite. Şcoala românească de cercetare istoric-artistică — absolvenţii secţiei de specialitate a Institutului de Artă Plastică reprezintă o contribuţie întrutotul vrednică de a fi luată în consideraţie cînd se vorbeşte despre temeiurile contemporane ale cercetării în acest domeniu — e pe cale să realizeze un corpus de studii menite să dea relief culturii vizuale din ţara noastră. Au fost, de asemenea, aduse în actualitate studiile unor generaţii mai vechi, ale unor epoci trecute, care dau substanţă tradiţiei de gîndire istorică şi estetică românească. Fireşte, teritoriul nu e încă investigat în întregul lui şi cercetării de bibliotecă şi de arhivă îi rămîn încă multe lucruri de îndeplinit. Dar, incontestabil, preocuparea există şi rezultatele, nu avem dreptul să ne îndoim, vor fi, în curînd, pe măsura ei. Arta universală e şi ea astăzi mai bine cunoscută decît în trecut şi prezentarea ei e incomparabil mai coerentă decît oricînd în istoria editurii româneşti. Albume însoţite de antologii ale unor texte semnate de personalităţi importante ale istoriei de artă din întreaga lume, studii de istorie a imaginii şi de istorie a formelor civilizaţei au fost traduse şi publicate în serii şi în colecţii bine gîndite şi riguros profilate. E, de asemenea, un fapt care merită să fie subliniat acela al elaborării unor studii datorate unor specialişti români care dau problemelor cercetate o perspectivă specifică şi le plasează, implicit, într-un univers în care semnificaţiile relaţiilor artei româneşti cu arta lumii sînt mai clar subliniate.



odinioară s-au restrîns considerabil. În momentul de faţă, cele mai de seamă momente ale evoluţiei gîndirii şi creaţiei artistice româneşti sînt prezentate (cîteodată analizate dintr-o perspectivă istorică şi estetică riguroasă) în monografii solid construite, vădind deopotrivă capacitatea de selectare a datelor şi pe aceea de a face accesibilă informaţia şi judecata de valoare.

În albume de proporţii ample, în ediţii de largă popularizare sau în volume întemeiate pe o cercetare minuţioasă a vieţii şi a operei marilor reprezentanţi ai viziunii româneşti, universul de gîndire şi de sensibilitate al secolelor trecute se recompune astăzi într-o imagine integratoare. Sînt mai mulţi ani de cînd în bibliotecile noastre se află cîteva (poate încă nu destule pentru a reflecta puncte de vedere diferite, a căror confruntare reciprocă să conducă la stabilirea unor adevăruri atotcuprinzătoare) istorii ale artei naţionale. Unele urmăresc întregul drum, de la neolitc pînă astăzi, altele configurează sensurile şi valorile unor perioade distincte. Deşi, se cuvine să observăm, necesitatea unei analize a tendinţelor stilistice reprezentative pentru arta contemporană se impune ; ea ar trebui să coexiste mai hotărît cu monografiile şi eseurile consacrate unor personalităţi a căror creaţie dă măsura identităţii artei noastre de astăzi, în ansamblul ei. E, însă, tot atît de adevărat că e exemplară strădania de a înfăţişa, prin intermediul unor individualităţi (mai rar prin acela al unor grupări sau al unor domenii), profilul specific al creaţiei artistice din România socialistă ; o asemenea strădanie a condus, indiscutabil, la rezultate întrutotul comparabile cu acelea ale activităţii editoriale consacrate contemporaneităţii din ţările cu o bază mate-

Mai sînt, desigur, dificultăţi, mai ales în privinţa condiţiilor tehnice ; într-o ţară a cărei artă e recunoscută ca fiind una dintre expresiile majore ale creaţei europene, cu tradiţii tipografice materializate în fapte semnificative (cum ar fi cărţile imprimate aici pentru zone întregi ale Orientului, Caucazului şi Mediteranei), asemenea ezitări nu pot fi privite decît ca fiind temporare şi încrederea în posibilitatea ca ele să fie rezolvate trebuie să ne însoţească. Sînt şi ezitări mai greu de explicat, de pildă dispariţia unei colecţii, inspirat concepute, prin care Editura Sport-Turism revela legăturile organice ale artiştilor contemporani cu priveliştile, de o adîncă poezie, ale ţării lor.

Dar, în ansamblu, cartea românească de artă este, în cultura României de astăzi, o realitate asupra căreia nu numai revista de specialitate, dar şi restul presei — scrise şi vorbite — are, cred, obligaţia să se aplece cu mai adînc interes, pentru că ea exprimă un mod propriu de a gîndi personalitatea unei civilizaţii care nu e numai a ochiului, ci şi a sensibilităţii şi a ideii.

un dicționar indispensabil

vasile drăguț

Nu cred că exagerez afirmînd că *Dicționarul de artă populară* întocmit de Georgeta Stoica, Paul Petrescu și Maria Bocșe este un instrument de lucru necesar în biblioteca oricărui om de cultură și artă din țara noastră [1]. Departe de a se adresa numai etnografilor, cum poate se mai crede, el se adresează deopotrivă istoricilor și istoricilor de artă, sociologilor, literaților, lingviștilor și tuturor acelora care, într-un fel sau altul, sînt interesați de viața materială și spirituală a poporului român.

Ținînd seama de spectrul său foarte larg, era de așteptat ca ecoul apariției sale să fie puternic și de durată, ceea ce nu s-a întîmplat, tăcerea vinovată cu care a fost înconjurat fiind consecința fenomenului de îngustă specializare care, de la o vreme, bîntuie tot mai insistent în lumea culturală.

Despre importanța dicționarelor și enciclopediilor, ca instrumente indispensabile de lucru, oamenii de știință s-au dumirit de mult, hotărîtoare în acest sens fiind experiențele marilor enciclopediști din secolul al XVIII-lea, în frunte cu Diderot și D'Alembert. De atunci, în întreaga lume, activitatea de culegere și sistematizare de informații sub forma dicționarelor și enciclopediilor a constituit și continuă să constituie cea mai accesibilă formă a băncilor de date, de existența și de calitatea acestora depinzînd în mare măsură progresul cercetării. Chiar și în epoca noastră, cînd băncile de date beneficiază de memoria ordinatoarelor, dicționarele se dovedesc de neînlocuit, neîncetata lor îmbogățire și aducere la zi stînd în atenția multor instituții și edituri specializate.

Această scurtă incursiune într-o zonă de cunoștințe la îndemîna tuturor nu s-ar justifica dacă nu ar fi însoțită de regretul că, în pofida evidențelor, specialiștii din țara noastră nu s-au ostenit îndeajuns pentru alcătuirea și înnoirea constantă a unor dicționare tematice, aceste instrumente de lucru atît de necesare diferitelor domenii de investigație științifică sau pentru informarea generală. Este adevărat că de mai mulți ani Editura Științifică și Enciclopedică și-a asumat rolul de stimulator și de coordonator pentru întocmirea și publicarea de dicționare și enciclopedii, dar este de la sine înțeles că o editură nu poate publica mai mult decît ceea ce i se oferă de către autori. Desigur, se cere salutată apariția unor dicționare de literatură, de artă antică și medievală, de etnobotanică etc., dar în continuare se resimte acut lipsa unor dicționare de geografie, de personaje istorice sau privind știința română modernă și contemporană, creația muzicală, literatura veche și modernă etc. etc. O asemenea lipsă se înregistra pînă de curînd și în domeniul artei populare, dar iată că prin eforturile conjugate a trei specialiști de prestigiu, zestrea noastră enciclopedică s-a îmbogățit cu o lucrare de indubitabilă utilitate, atît prin abundența informativă cît și prin acribia științifică a materialului prezentat.

Cei trei autori ai *Dicționarului de artă populară*, Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe, au fost preocupați să acopere cît mai complet polivalentul domeniu al creației țărănești, structura tematică fiind următoarea: *arhitectura* (forme și componente, cu termeni specifici, monumente reprezentative), *interiorul locuinței* (ca parte de arhitectură cu țesăturile componente, cu elementele funcțional-gospodărești și cu piesele avînd valoare decorativ-simbolică), *meșteșuguri, instalații tehnice, unelte și obiecte de uz casnic, centre meșteșugărești* (olari, lădari, dogari etc.) *și meșteșugari renumiți, costumul popular* (cu părțile componente, cu variațiile zonale, cu diferențierile specifice de la zilele de lucru la cele de sărbătoare), *obiceiurile* (și recuzita lor), *instrumentele muzicale*. Articole speciale privesc principalele zone etnografice ale țării, ca și muzeele sau colecțiile de profil.

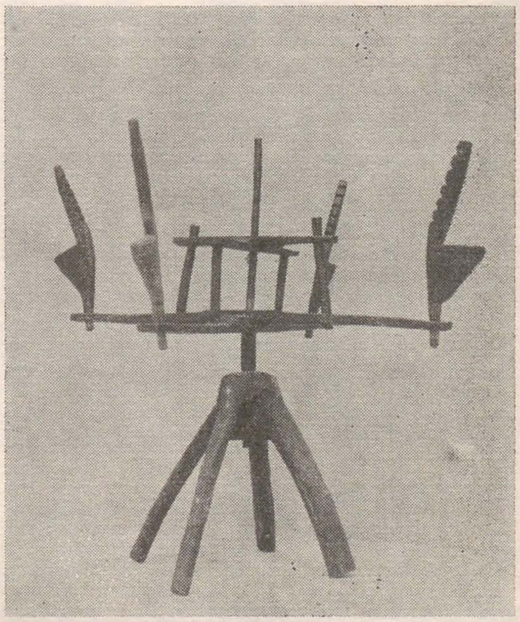
Vorbindu-se despre arhitectura populară românească, nu odată au fost rostite epitete superlative, pentru un istoric de artă de renumele lui Josef Sztrygowski bisericile de lemn din Maramureș fiind cele mai frumoase la scară universală. Dar în *Dicționar* cititorul poate găsi nu numai argumente materiale privind frumusețea și diversitatea arhitecturii populare românești, ci și temeinicia cunoștințelor privind caracteristicile sale fundamentale din punct de vedere tehnic și formal, toate acestea concurînd în a demonstra unitatea de fond a poporului român. Într-adevăr, atît casa cît și lăcașul de închinăciune prezintă pe întregul teritoriu locuit de români o structură spațială asemănătoare, aceleași tehnici de construcție, același aparat ornamental. Au fost invocate, nu o dată, similitudinile dintre lemnăria maramureșeană și aceea din nordul Olteniei. *Dicționarul* demonstrează că asemănările se cer extinse și pentru zona etnografică a munților Apuseni sau pentru Moldova de sub munte.

O contribuție deosebit de importantă este recuperarea terminologiei utilizate de către constructorii țărani, terminologie pe cît de nuanțată, pe atît de expresivă. Spre deosebire de terminologia așa-zisă cultă, care folosește o mulțime de barbarisme, deseori fără concordanță deplină cu rădăcina, repertoriul dulgherilor țărani este de o mare bogăție, colorat și plin de humor, relevînd odată mai mult natura poetică a gîndirii populare. O grindă groasă se numește «bîlvan», «gros», «mîrdac» sau — la acoperiș, unde se gîrbovește — «babă». (Se mai numește și «urs», termen abia menționat în *Dicționar*). La alcătuirea unui acoperiș, «căprioreala» (se cerea tratată independent) recurge la «urși», la «cai» sau la «iepe», la «căpriori», la «babe» și la «măgari». Nu lipsesc «boldurile» sau «țepele», nici «măselele», iar pe coama acoperișului se văd «ciocîrlanii». O mică fereastră practicată în acoperiș se poate numi «cucumea» (cucuvaie în grai regional). În Bihor, stîlpul de prispă se numește brîncă» (mînă), partea lui superioară, cu stinghii rășchirate, avînd într-adevăr aspectul unei mîini. Legat de casa țărănească, am notat absența «ursoaicei» (formă specifică de horn pentru Mehedinți, altminteri ilustrată la p. 208), a «tavanului» («bagdadiei»), a «privitoarei» sau «privelniței» (mică fereastră către casa vecină din spate), a «gardului» — «zaplazului» (cu varietatea de forme).

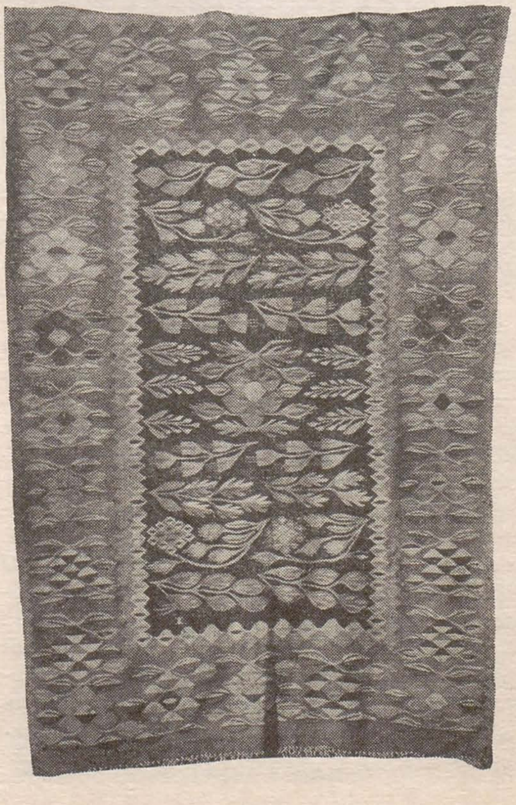
Capitolul meșteșugurilor și instalațiilor tehnice cuprinde un mare număr de termeni, ansamblul lor constituind o convingătoare pledoarie despre inventivitate tehnică și, totodată, fantezie lingvistică. Morile de apă și de vînt, pivele și presele de tot felul, diversele tipuri de scule confecționate din lemn, fier și din alte materiale fac dovada unor îndelungate tradiții, dar în același timp mărturisesc despre o rapidă receptare și adaptare a unor procedee la zi. Cititorul va mai afla că motivul decorativ al labirintului se numește «cale rătăcită», că o dantelă cu puncte se numește «ploicică», iar «trăsurește» înseamnă o anumită cusătură.

Ținînd seama de verva imaginativă a limbajului popular (în special cel feminin), nu va surprinde că terminologia privind țesăturile și costumul popular este deosebit de nunațată, cu neașteptate trimiteri la de mult consumate realități economice sau fapte de modă. Limbajul popular păstrează denumirea de «anglie» pentru un postav fin amintind de acela odinioară importat din țara omonimă. De obîrșie occidentală sau orientală, diferite materiale sau forme decorative au lăsat urme în terminologia populară, care n-a uitat de «bogasin», «șpențer», «perziană», «nemțeane» «giurgiuman», nici de «vigănău» (tip de rochie lansată în secolul trecut de o celebră cîntăreață de operă, Vigano Ilona). Simpla înșiruire a pieselor de port «de deasupra» este îndestulătoare pentru evocarea varietății de forme, dar și de contacte cu mediile înconjurătoare. Din blană

Vîrtelniță, Transilvania



Scoarță oltenească



(categoria cojoacelor), din țesătură mițoasă, din dimie sau din postav, ele se pot numi: laibăr, ilic, chintuș, pieptar, mînecar, becheș, bondiță, burdă, trupar, bubău, cațaveică, chepeneag, chebău, mintean, condăș, contoman, irmuluc, dulamă, ghebă, gilepcă, gubă, zăbun, mintean, ipigea, zeghe, sarică, țundră, uioș, șpențer etc. Arome antonpannești străbat această puzderie de denumiri, pentru a nu mai vorbi despre celelalte piese de port, despre aplicațiile decorative și despre podoabele de sărbătoare.

În mod firesc, autorii s-au oprit asupra principalelor centre meșteșugărești, fără să-i uite pe meșterii prin a căror rîvnă vechile tradiții s-au transmis generațiilor următoare. Nu e locul să insistăm aici asupra acelor meșteri din trecut care ar fi meritat măcar o mențiune. Dacă Tudoran zugravul de la Băjești nu avea ce căuta în acest dicționar, el fiind un strălucit exponent al artei de curte din vremea sa (sec. 17), în schimb își aveau locul aici numeroșii zugravi din secolele 18—19, ca aceia din Teiuș-Vîlcea, Rășinari, Săsăuși (Sibiu), Feisa etc., tipici exponenți ai creației țărănești. Pe de altă parte, este îmbucurător să constați că nu puțini meșteri în viață sînt încă în putere, de 50—60 ani, cu șansa de a transmite mai departe propria experiență.

Privitor la prezentarea principalelor categorii de monumente (case, biserici de lemn) trebuie salutată preocuparea autorilor de a cuprinde cu exemple întregul teritoriu al țării. Cîteva date statistice ar fi conturat și mai convingător imaginea propusă. În cazul bisericilor de lemn cu calitate de monument istoric, nu este inutil să se știe că, la nivelul cercetărilor din 1975, erau înregistrate: 29 în Maramureșul vechi, 109 în Crișana, 267 în Transilvania, 21 în Banat, 142 în Oltenia, 60 în Muntenia, 163 în Moldova. Odinioară, numărul lor era mult mai mare, mai ales în Cîmpia Dunării, unde constructorii beneficiau de prezența imenșilor codri de stejar. În Ardeal, asupririle autorităților explică distrugerea unui mare număr de lăcașe din lemn în secolele 18—19.

De un particular interes sînt în cuprinsul *Dicționarului* prezentările de zone etnografice. Alături de acelea binecunoscute (Maramureș, Bihor, Pădureni, Gorj, Vîlcea, Argeș, Prahova, Neamț, Suceava etc.), cititorul descoperă cu interes microzone ca Almăj, Ampoi, Bucium, Carașova, Ceru-Băcăinți, Codru, Jijia etc., toate caracterizate prin vechi tradiții istorice și de meșteșug, printr-o bine conturată personalitate în domeniul creației țărănești. Considerat în sine, acest capitol reușește să dea expresie unei hărți etnografice a României, hartă pe a cărei întindere nu există pete albe. Chiar și Cîmpia Dunării, atît de puțin căutată de amatorii de turism, nu duce lipsă de zestrea etnografică, zonele Teleorman, Vlașca, Ilfov fiind, dimpotrivă, de o notabilă bogăție.

Din nefericire, nu ne putem opri îndeajuns asupra obiceiurilor de peste an, cele mai multe consacrate rodniciei de tot felul (a pămîntului, a vitelor, a familiei), nici asupra celorlalte obiceiuri care concură la nuanțarea și definirea spiritualității țăranului român. Alături de articolul de sinteză (care face referiri la diferite obiceiuri lipsite de prezentări proprii), *Dicționarul* oferă o amplă selecție de obiceiuri, mai ales din acelea cu caracter spectacular, care prilejuiesc adevărate demonstrații folclorice. Într-o viitoare ediție, ar fi de dorit circumstanțierea prezentărilor și înmulțirea numărului de voci, pentru a nu lăsa doar la mențiuni obiceiuri ca «Vergelul», «Cucii», «Hodăițatul», «Strigarea peste sat», «Păpălugăra», «Foca», «Pălia» ș.a. În unele cazuri se cer clarificate și semnificațiile denumirilor; «chiraleisa» derivă, neîndoielnic, de la *Kyria eleison*, ceea ce evocă îndepărtate tradiții medievale și chiar mai vechi. (Satul Chivaleș, pe Șieu, este pomenit documentar în sec. 11 cu denumirea *Kyrie eleison.)*

La capătul acestor rînduri, insuficiente pentru a pune în lumină întreaga zestre informațională pe care o conține, socotim ca o necesară datorie omagierea *Dicționarului de artă populară*, prin a cărui publicare se deschide, avem această convingere, o nouă etapă în cercetarea tezaurului artistic național.

---

[1] Georgeta Stoica, Paul Petrescu, Maria Bocșe, *Dicționar de artă populară*, București, Editura Științifică și Enciclopedică, 1985, 444 p., 524 fig. negru/alb în text, 24 planșe color.

alexandru phoebus*, monografie

gheorghe vida

Cartea, constituind un debut editorial îmbucurător, dedicată de Andrei Pintilie lui Alexandru Phoebus este un frumos eseu monografic, așezînd deci pe primul plan nu atît reconstituirea biografică de tip tradițional, împreună cu studiul evoluției cronologice a operei, din etapă în etapă, cît analiza unor secțiuni, nuclee ideatice și tematice, «topos»-ul ale operei, în strînsă legătură cu circumscrierea unor particularități stilistice și de limbaj, care-l apropie pe artist de o serie de tendințe dominante din arta europeană a epocii.

Bun cunoscător al picturii românești interbelice, ca și al comentariilor critice variate pe care le-a provocat, urmărite cu asiduitate în fundalul nuanțatelor interpretări ale unor lucrări sau cicluri importante din creația lui Phoebus, Andrei Pintilie îl situează cu exactitate pe artist, fără a-i nega cu nimic originalitatea, în sfera cuprinzătoare a acelui nou realism (numit uneori și «nou clasicism», iar în arta germană «Neue Sachlichkeit») văzut ca o reacție la o avangardă zgomotoasă și negativistă. În arta românească, această orientare, așa cum demonstrează cu claritate Andrei Pintilie, este vizibilă într-o mai mică sau mai mare măsură, înainte sau în paralel cu Phoebus, și la artiști ca Tonitza, Ștefan Dimitrescu, Ressu sau Theodorescu-Sion, desigur conform ecuației lor stilistice. Artiștii foarte diferiți din Asociația *Grupul Nostru*, din care făcea parte Phoebus, erau legați tocmai de aspirația către o artă echilibrată, care unea temeinicia meșteșugului cu sinceritatea expresiei.

Autoportret, 1946

Urmărită din perspectiva «noului clasicism», așa cum au arătat în ultima vreme remarcabile studii ale lui Theodor Enescu și Ioanei Vlasiu, la care se adaugă acum și exegeza lui Andrei Pintilie, o întreagă epocă artistică își dezvăluie organicitatea și se conturează mai ferm în sincronizarea ei cu contextul european. Acest context, foarte variat, dar stînd sub semnul diverselor «realisme» și reacții anti-avangardiste, a fost evidențiat de marea expoziție de la Paris din 1980, intitulată *Les Realismes en France. Rupture ou Rature*, al cărei catalog a fost atent asimilat și de Andrei Pintilie, în beneficiul scrierii sale, pentru o corectă plasare a lui Phoebus.

În acest sens, el merge și pe urmele unei intuiții a lui Eugen Schileru, care apropia peisajele lui Phoebus de «noul obiectivism», ceea ce, cu probitate, autorul nu uită să menționeze. Sintetizînd caracteristicile semnificative ale acestui «nou realism interbelic», autorul crede cu justețe că ele sînt următoarele: «atenția pentru desen, modelare aproape sculpturală a formelor, cromatică sobră mergînd pînă în pragul monocromiei, esențializarea formelor prin înlăturarea accidentalului, atracția pentru latura tehnică a picturii și pentru artele decorative». În acest cadru, contribuția lui Phoebus este apreciată ca «cea mai închegată contribuție românească adusă noului realism de după război». Poate că în șirul contemporanilor lui Phoebus, atrași de această nouă viziune stilistică, ar trebui menționați și cîțiva ardeleni ca Alexandru Ziffer, Eugen Pascu, Sandor Szolnay, Tasso Marchini și alții, artiști cu care Phoebus a fost sigur în contact, dacă ar fi doar să notăm trecerea lui pe la Baia Mare (în 1920, cum se menționează în text; 1924—1925, în cronologie).

În continuare, autorul efectuează o subtilă parelelă între peisagistica urbană românească a lui Phoebus, în speță, și o anume tradiție literară inaugurată de Mateiu Caragiale și continuată de Arghezi sau Mircea Eliade, iar în zilele noastre de Radu Petrescu; în același timp, el precizează diferențele dintre pictura românească a genului și pictura metafizică. Revenind apoi la ciclurile sale sociale, Andrei Pintilie extinde și mai mult cercurile hermeneutice și îl apropie pe Phoebus de «cubismul umanizat», preconizat de un André Lhote, de pildă, așa cum mai înainte, cînd se referea la peisajele tumultuoase ale lui Phoebus, le disocia de cele ale lui Rouault sau Vlaminck. Credem, pentru a face o simplă sugestie autorului, că o serie de lucrări ca *Oamenii muncii* (reluată în variante) sau *Muncitorul agricol, Muncitorul industrial* și *Muncitor odihnindu-se* s-ar putea apropia și de o anume viziune și problematică a picturii din Europa Centrală (așa cum apare la un Gyula Derkovits) sau a picturii sovietice post-avangardiste (Kustodiev, Petrov-Vodkin, chiar un Deineka, prin filiera Hodler). De asemenea, ni se pare că preocuparea lui Phoebus pentru o anume reconstituire cu conotații etnografice, nelipsită de accente dramatice, așa cum apare într-o serie de portrete și interioare din Făgăraș (zona Drăguș și Sîmbăta de sus) este insuficient prezentată, neglijîndu-se, de pildă, numeroasele acuarele cu aceste subiecte (care au constituit obiectul unei interesante expoziții deschise în 1983 la Muzeul colecțiilor).

Talentul exegetic al lui Andrei Pintilie își găsește teren de exercitare atunci cînd întreprinde, în încheiere, o penetrantă analiză a autoportretelor lui Phoebus. Deosebitele calități literare ale textului, modul în care știe să se ferească de clișeele obișnuite ale limbajului critic, ca și de termenii bombastici, duc în aceste pasaje la o fericită împlinire. Nu credem că greșim dacă afirmăm că vedem în Andrei Pintilie pe istoricul de artă cel mai potrivit care ar putea da o istorie a autoportretului românesc, ca să nu mai vorbim de așteptate sinteze despre pictura românească interbelică. Pe de altă parte, nu putem totuși să trecem cu vederea cîteva mici inadvertențe dintre texte, și cronologic pe de o parte, iar pe de altă parte, lista ilustrațiilor. În text, de pildă, dipticul *Adam și Eva* este datat 1929, iar în lista ilustrațiilor, 1924. Tot așa, lucrarea *Românii macedoneni* (1936; 1934). Aceste observații nu întunecă cu nimic deplina reușită a unei cărți care beneficiază și de o aleasă prezentare grafică, cu reproduceri de un bun nivel calitativ, atent selectate (spre lauda și a redactorului cărții, Dan Pineta).

---

* editura meridiane, 1986

mattis teutsch și realismul constructiv

gheorghe vida

Apărută cu acest titlu oarecum derutant, monografia (beneficiind și de o versiune în limba germană) semnată de Mircea Deac * era chemată să statueze ferm o perspectivă nouă asupra artistului, în lumina ultimelor studii și manifestări care au marcat centenarul nașterii sale, atît în țară cît și în străinătate. Părerea noastră este însă că, prin unele caracterizări discutabile asupra unor fenomene și tendințe europene de avangardă (la incidența cărora s-a formulat poetica creatoare originală a lui Mattis Teutsch), această carte nu ajută la risipirea unor inexactități și ambiguități ale exegezelor de care opera sa a fost adesea copleșită și chiar le sporește într-o oarecare măsură, dincolo de aspectele pozitive, care țin mai cu seamă de selecția din textele teoretice ale lui Mattis Teutsch și de bibliografia destul de bogată și corect citată.

La începutul biografiei — care nu este propriu zis o biografie, Mircea Deac intervenind tot timpul cu explicitări ale operei — pe care le va relua în a doua parte a cărții, axată pe analiza perioadelor formale traversate de creație — se arată: « Trei căi facilitează înțelegerea realismului constructiv al lui Mattis Teutsch: cadrul afirmării ca artist, ideile estetice caracteristice primelor decenii ale secolului nostru, care i-au permis să formuleze simbolurile liniei, volumului și culorii și, a treia cale, opera sa pe drumul ascendent de la peisajul liric și oniric la operele expresioniste și constructiviste ».

După ce aflăm că artistul dovedea « o timpurie predispoziție spre meditație în sensul penetrației filosofice a semnificației existenței » și că încerca « să descifreze și viitorul ce se arăta imprevizibil într-un Paris și o Europă bulversată de individualități suverane în orgoliile lor artistice », îl găsim la München, la Berlin și Paris, unde « păstrînd predispoziția spre rigoarea rațiunii și înclinația spre

Ritm, flori sufletești

meditație, alimentate de răbufniri lirice interioare și de nostalgia pădurilor brașovene », asistă la « numeroase evenimente artistice ce au concurat la formarea unei viziuni mai îndrăznețe a lui Mattis Teutsch asupra artei ». Printre aceste evenimente sînt menționate publicarea de către Einstein a teoriei relativității restrînse și faptul că în 1885 « Gauguin îi dezvăluia lui Emile Schuffenecker că arta are formula celei mai mari inteligențe și că pictura în mod special era acțiunea directă și misterioasă a culorilor și liniilor », ceea ce « evalua în concepția estetică a lui Mattis Teutsch sensul unei iluminări conceptuale proprii asupra picturii ». Întrerupem aici citarea acestor « interpretări », pentru a introduce cîteva clarificări:

1) Mattis Teutsch nu poate fi pus în legătură directă, așa cum o sugerează Mircea Deac, cu grupările *Die Brücke* și *Der Blaue Reiter*, întrucît aceste relații nu au nici o atestare documentară.

2) Afinitățile cu Kandinsky sînt de altă natură decît « prestigiul de care s-a bucurat culoarea albastră în cromatica lui Mattis Teutsch »; și că « amîndoi manifestau o înclinație specială spre teoretizări ». De asemenea, precizarea că « în căutarea simbolismului plastic, Mondrian, ca și Mattis Teutsch, va recurge la geometrie » nu duce la nici o apropiere posibilă dintre cei doi artiști, atît de diferiți, nu numai datorită faptului că « în timp ce Mondrian ajunge la simetrie și asimetrie, Mattis Teutsch descoperă rolul verticalei și al oblicii, apropiindu-le de viață, de sensibilitatea umană ».

3) Cu toată poziția sa singulară în cadrul grupării activiste *Ma*, condusă de Lajos Kassak (prezentat astfel de Mircea Deac, într-o notă: « Lajos Kassak s-a născut în 1887 la Nove Zamky în Iugoslavia. A lucrat în metal la Gyor. Autodidact. În 1907 se duce la Paris. A condus revista *Ma* între 1918—1925, revistă de orientare suprarealistă, după ce condusese revista *A Tett* (Acțiunea), revistă de avangardă apărută în 1915 și suprimată de autorități în 1916. Kassak a fost de mai multe ori în România. Orientarea sa artistică a fost constructivismul și suprarealismul »), nu poate fi negat rolul pe care l-au jucat, într-o anumită etapă, cea a « Florilor sufletești », concepțiile activiste și personalitatea lui Kassak.

4) Mattis Teutsch nu a participat din 1913 la activitatea cercului berlinez *Der Sturm*, așa cum se menționează, pe urmele unei asertiuni mai vechi a lui Zoltan Banner, care se baza pe amintirile tîrzii publicate de Nell Walden; cunoștința cu Herwart Walden datează din 1918, după ce a debutat în revista *Ma*, care i-a organizat mai multe expoziții și i-a publicat, în 1917, cunoscutul album de linogravuri. Într-un catalog din 1913 al expoziției budapestane a salonului de toamnă *Der Sturm*, aflat în posesia familiei artistului, nu figurează numele său. Presupunerile noastre sînt integral confirmate de recenta sinteză datorată lui Georg Brühl, intitulată « Herwart Walden und der Sturm » (Leipzig 1983). Astfel (p.277), sînt enumerate reproducerile lucrărilor lui Mattis Teutsch în revista *Der Sturm* din perioada 1918—1924, iar o serie de documente din arhiva *Der Sturm*, cum ar fi cărțile de oaspeți ale lui Herwart Walden, îl menționează abia în 12.08 1922. Foarte probabil că Lajos Kassak a mijlocit fertilul contact al lui Mattis Teutsch cu Herwart Walden.

5) Cei care se grupaseră la București în jurul revistelor *Unu*, *Integral* și *Punct* nu erau numai suprarealiști, ci promovau mai ales o estetică constructivistă, în varianta ei integralistă.

În secțiunea consacrată operei, asupra căreia nu ne mai oprim pe larg, Mircea Deac scrie între altele: « Ideile sale estetice sînt legate îndeosebi, cu insistență, de rolul și simbolul liniei în artă, de funcția etică a artei, de formarea omului nou și de realismul constructiv ». În treacăt fie spus, plasarea întregii opere a lui Mattis Teutsch sub semnul acestui concept al realismului constructiv, elaborat tîrziu de artist, în perioada în care încerca să găsească unele puncte de sprijin în realismul socialist, nu credem că luminează suficient o serie de cicluri semnificative ale creației sale, ce țin de simbolism și de expresionismul muzical dirijat spre abstracție. Se perseverează cu reflecții de tipul: « Artistul exersează intens rolul liniei în compoziția artistică » sau: « Pentru el, așa cum apare în ciclul *Flori sufletești*, lumea, universul se constituie dintr-o armonie compusă din om și sentimentele sale, iar acestea sînt redate în compoziția artistică prin linii, lumină, culoare și mișcare. Aici, în construcția liniilor, aflăm principiul ordonator al creației ».

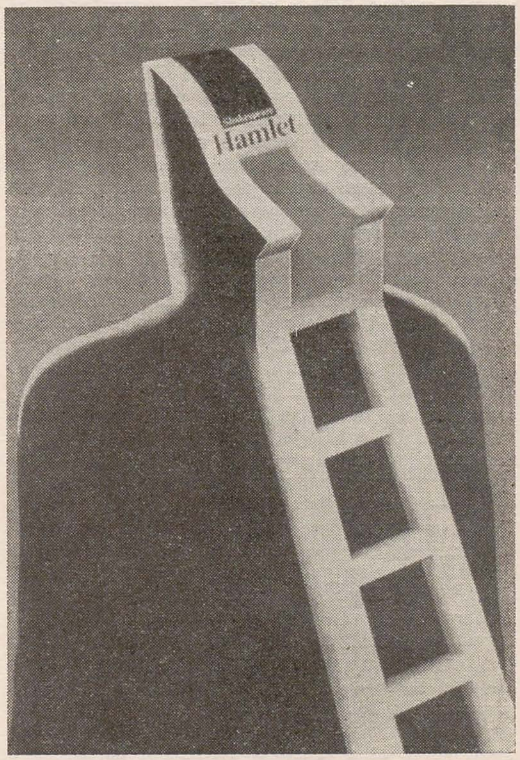
Mircea Deac își încheie excursul astfel: « Singur, el a lansat înainte armele sale artistice, știind că timpul va veni pentru a fi apreciate la valoarea și unicitatea lor, revalorificîndu-i adevăratul său nume, acela al unui geniu al artelor plastice românești ». Într-adevăr, să sperăm că va sosi și timpul unei reevaluări științifice a operei lui Mattis Teutsch.

* Editura Dacia. 1985

meridiane

adina keneres

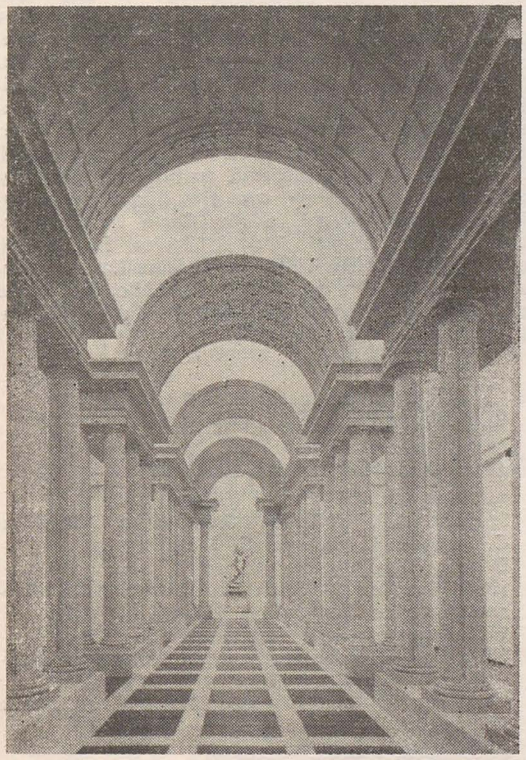
Bienala de la Veneția, închisă la 28 septembrie, este sever analizată de criticul de artă Michael Gibson, colaborator permanent la « International Herald Tribune ». Avînd ca temă « Artă și știință », bienala și-a ales punctul de plecare la tangența a două poliedre complexe, unul presupus al lui Uccello (din bazilica San Marco — reprodus de altfel în afișul bienalei), celălalt, compus din 1360 de triunghiuri, operă a lui Lucio Saffaro, artist contemporan de formație științifică. Intenția ansamblului urma să slujească întîlnirii pe deasupra secolelor a unor astfel de constructe. Dar criticul scoate în evidență simplismul dezamăgitor cu care a fost interpretată tema, atît de către artiștii contemporani cît și de către organizatori, grăbiți și unii și alții să înlocuiască facil conceptul de știință cu cel de tehnologie, iar pe cel de artă cu o desfășurare de pedanterii sistematice și decorative. Cît despre întîlnirea celor două, adevărata creație înțeleasă ca act de cunoaștere în libertate a cauzelor și prefigurare a scopurilor, ea a trecut neobservată. Din cele șase secțiuni, cele mai reușite par secțiunea dedicată reprezentărilor spațiului și cea a cabinetelor de curiozități — unde remarcabil este ansamblul curiozităților istorice, bunăoară cabinetul lui Giovanni Domenico Tessari, ale cărui piese, dispersate încă de la jumătatea secolului al XVII-lea, sînt reunite acum pentru prima oară, cu ocazia

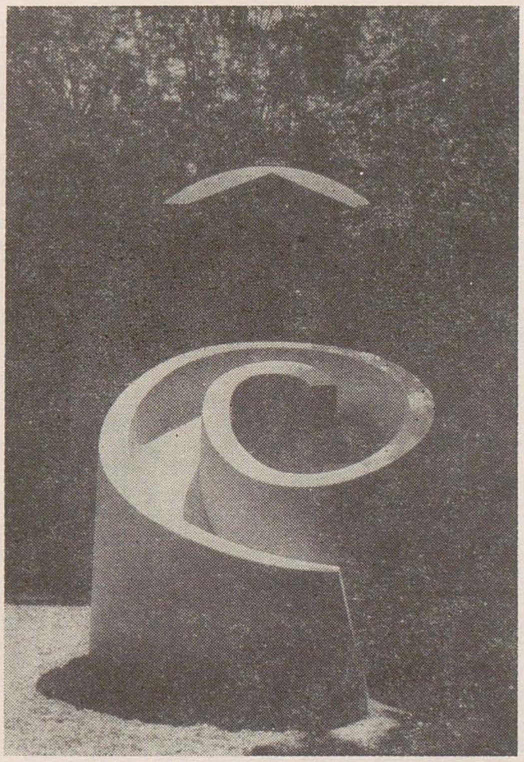


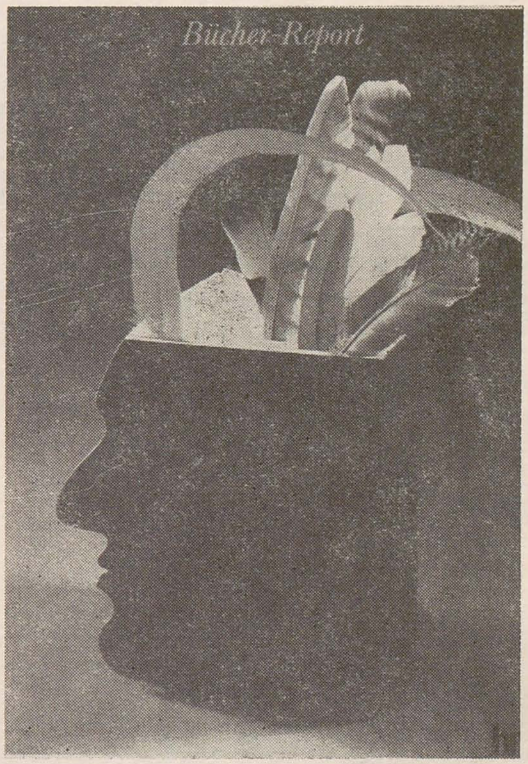
WESLAV ROSOCHA

Copie în lemn, în mărime naturală, după galeria în trompe l'oeil a lui Borromini
ISAMU NOGUCHI, Tobogan
RAMBOW-LIENEMEYER-VAN DE SAND foto Irena Armutidisova

bienalei, de un descendent artist al familiei Tessari. Pandantul contemporan al secțiunii se plasează însă și el limitativ, nostalgic, doar în sfera suprarealismului. De aceeași înțelegere «în literă» se fac vinovate secțiunile «Artă și alchimie», «Culoare» etc., care, după părerea lui Michael Gibson, «abundă în banalități de coloratură psihanalitică». Criticul remarcă totuși cîteva lucrări de excepție: circumscrierea de forme geometrice din poliedrul lui Felice Ragazzo, profiluri geometrice în neon și proiecțiile lor semnate de Piotr Kowalski, cascada aproape verticală care încadrează o flacără urcătoare a lui Eric Orr, intitulată «Materia







primă», și monumentul dedicat de Isamu Noguchi jocurilor copilăriei — un tobogan de marmură șlefuită. Deși Franța a obținut «Leul de aur» pentru pavilionul național, conceput de Daniel Buren («minimalistul nostru de serviciu»), arhitectura și decorația pavilionului îi sugerează lui Michael Gibson decorul impecabil al unei prezentări de modă...

Pe scurt, susține criticul, «bienala a pierdut o excelentă ocazie de analiză a raporturilor celor mai profunde între artă și știință».

(Connaissance des arts, septembrie 1986)

Ultima expoziție de sculptură a lui *Richard Serra*, la Muzeul de artă modernă din New York, a suscitat interesul criticului Kenneth Baker într-o direcție puțin obișnuită: receptarea de către public, în masă, a lucrărilor de mari dimensiuni, despre care artistul declara: «sculpturile mele nu sînt obiecte separate, pe care să le privești pe rînd, oprindu-te special la fiecare. (...) Mă interesează să creez un spațiu comportamental unde vizitatorul să intereacționeze cu sculptura în contextul *ei*». Baker comentează: «Nu mi-ar fi plăcut ca Serra să vadă ceea ce vedeam eu: oamenii plimbîndu-și ochii pe deasupra celor unsprezece piese inteligent distincte, cu figuri sceptice și jenate de plictiseală... M-a mirat cît de puțin timp erau ei dispuși să acorde unor lucrări a căror simplă dimensiune surprinzătoare ar fi trebuit să le impună încetinirea pasului, dacă nu și reflecții asupra înțelesurilor posibile». Considerîndu-l pe Serra unul dintre puținii artiști conștienți de modificarea raportului între minte și corp, indusă de arta lor, Kenneth Baker face apologia artei americane a anilor '60, față de care opera lui Serra trebuie văzută, în formalitatea ei, ca o perfectă sublimare teoreticofilosofică. În expoziția de la Muzeul de artă modernă, el notează sentimentul de auxiliar și secundar al propriei persoane, pe care îl pune însă în legătură cu refuzul artistului de a se cantona în «străvechea paralizie reprezentațională a corpului uman», întrebîndu-se în cele din urmă dacă «disprețul pentru antropomorfism nu este cumva, în sculptură, un simptom intelectual de mizantropie». Scoși din universul de mase, dimensiuni, rezistențe, forțe și primejdii comune, ultragiați de aceste lucrări care «nu vor să ia un chip», vizitatorii se dovedesc impermeabili la abstractitatea demonstrației sau pur și simplu «obosiți» de manifestări similare, care le solicită o participare «foarte activă», fiind ele însele un expozeu «foarte pasiv».

(Artforum, septembrie 1986)

Cea de-a șasea *Bienală a afișului de la Lahti* (Finlanda) s-a bucurat de o largă participare. Juriul a selecționat, din cele aproape trei mii de lucrări primite, șapte sute, care au figurat și în expoziția finală, la începutul acestui an, deschisă la Muzeul de artă și Galeria Teatrului. Cu totul remarcabile au fost afișele vest-germane, multe realizate în colaborare, axate pe tema protecției mediului înconjurător — modele de rafinament tehnic și ideologic. Lui Günther Rambow, Gerhard Leinemeyer și Michael van de Sand li s-a atribuit marele premiu. Neașteptată a fost participarea restrînsă la categoria de afișe speciale, unde premiul întîi a fost acordat japonezului Susumu Endo. Numeroși alți graficieni japonezi, polonezi, cehi și grupul francez Grapus — cunoscut la bienalele de la Varșovia și Brno — au fost distinși cu premii pentru afișe publicitare, politice și culturale.

(Interpresgrafik, nr. 2/1986)

O expoziție extraordinară a fost organizată, la Ghent, de Jan Hoet, directorul Muzeului de artă contemporană. Intitulată *Camerele prietenilor*, expoziția i-a pus în legătură pe iubitorii de artă și pe artiști într-o manieră originală. Cincizeci și unu de locuitori ai Ghent-ului și-au deschis casele pentru cincizeci și unu de artiști invitați să facă o lucrare într-una din camere sau să transforme întreaga cameră într-o lucrare. Camerele rămîn deschise vizitatorilor de pretutindeni. Anul acesta, «expoziția» a durat trei luni, din iunie pînă în septembrie, printre cei cincizeci și unu de artiști numărîndu-se Nicola De Maria, Joseph Kosuth, Jacques Charlier, Sol Le Witt, Giulio Paolini, Luciano Fabro, Bruce Nauman, Helmut Middendorf, Hidetoshi Nagasawa, Christian Boltanski, Michael Buthe, Jannis Kounellis, Mario Merz etc. *(Domus*, septembrie 1986)

În fiecare an, Societatea de asigurări a Bavariei, cu sediul la München, organizează cîte o expoziție din seria «*Cercetări*». E vorba de o temă intelectuală, care se adresează publicului cultivat și privește evenimente legate de orașul gazdă. Anul acesta, subiectul este «William of Occam — Riscul de a gîndi modern». Călugărul englez, teolog și filozof, a petrecut mulți ani la München, refugiat la curtea kaiserului, după ce a fost excomunicat de Papa de la Avignon și scos din rîndurile ordinului franciscan ca eretic. Otl Aicher (n. 1922, membru fondator al Colegiului de design din Ulm, realizator al «mărcilor» mai multor companii vest-germane, grafician al Olimpiadei din 1972, de la München) va ilustra această temă istorică și filosofică, avînd drept colaboratori pe Reinfriede Bettrich și pe Sophie von Seidlein.

(Graphis, nr. 244/1986)

Ca un divertisment în paginile unei reviste sobre apare articolul despre *înfățișările fotografice ale pisicii*. Prilej de a pune în discuție incidența temei cu simbolism încărcat și în același timp îmbibat de atmosferă domestică. Fotografia de artă avînd în centru pisica tinde — după Sam Wagstaff — să umanizeze și deci să artificializeze ceea ce animalul are mai autentic și mai mișcător, sub raport fotografic. «Rar vreun fotograf care să nu fi abordat subiectul măcar o dată de-a lungul carierei». Există însă și maeștri ai genului care, supralicitînd antropomorfizarea, folosind pisicile în rol de păpuși, de actrițe ale scenelor umane «de gen», obțin un interesant comic ambiguu, apt să reamintească, sub costum, deopotrivă autonomia misterioasă și farmecul casnic al felinelor. Dintre ei, autorul a ales pe binecunoscutul H. Pointer, cu seria «Pisicile din Brighton», realizată în jurul lui 1870, și pe japonezii Satoru Tsuda și Toshi Wakita, cu ciclul «Pisicile perloriene», din 1982.

(Artforum, septembrie 1986)

Între 25 septembrie și 12 octombrie a avut loc, la Grand Palais din Paris, tradiționala *Bienală a anticarilor*, cea mai prestigioasă manifestare de acest fel din lume. Ediția anterioară, din 1984 (a douăsprezecea), a fost vizitată de 480 de mii de persoane, aproape la fel de multe ca la expoziția «Viena 1880—1938», deschisă de curînd la Centre Pompidou. Bienala este organizată de Sindicatul național al anticarilor și ilustrează atît galeriile cunos-

cute, cît și cele nou înființate. Ca indicator al momentului, selecția de sondaj pune în evidență interesul pentru piesele de mobilier francez baroc și de la începutul secolului nostru, obiectele decorative din porțelan și pictura galantă a secolului al 18-lea.

La 31 octombrie 1986 s-a încheiat nscrierea la cel de-al treilea *Concurs internațional de design de la Osaka*. Tema acestei ediții este APA. Organizatorii arată un interes deosebit pentru proiectele de concepție îndrăzneață, pe care le vor selecționa pînă în iunie 1987, urmînd ca în octombrie anul viitor să se deschidă expoziția și să se înmîneze premiile. Au fost invitați să participe individual sau în grup designeri, ingineri, studenți din toate domeniile și din toată lumea. Juriul va fi alcătuit din doi membri japonezi și trei membri străini. (*Domus*, septembrie 1986)

meridiane

Jan Rajlich, directorul *Bienalei de Arte Grafice de la Brno*, ne informează că la 22 septembrie a fost atribuit, în cadrul celei de-a 12-a ediții a Bienalei, *Premiul criticii*. Juriul — alcătuit din critici și publiciști din Cehoslovacia, R.D. Germană, Polonia, Italia, Olanda, România, Finlanda, R. P. Chineză, Franța, Canada și Suedia —, prezidat de *Miroslav Kudrna*, a acordat acest premiu graficienilor vest-germanul *Günter Rambov*, *Gerhard Lienemeyer* și *Michael van de Sand*, pentru excelentele lor afișe cu tematică socială și culturală. Acest grup de creatori din R.F. Germania participă cu regularitate la Bienala de la Brno, unde au mai fost distinși, în 1982, cu Medalia de aur.
Premiul criticii 1986 este constituit dintr-o plachetă de bronz concepută de sculptorul Jiři Vlach și dintr-o diplomă creată de doi artiști din Brno, Jinndřich Svoboda și Jiři Hadlač. Acest premiu, fondat în 1968, a mai fost decernat de-a lungul anilor următorilor participanți: Paul Kjörholm (Danemarca), Josef Flejšar, Olga Polačkova-Vyletalova și Oldřich Hlavsa (Cehoslovacia), Mitsuo Katusi și « Nippon Design Center » (Japonia), Kurt Weidemann (R.F. Germania), Ken W. Cato (Australia), Herb Lubalin (S.U.A.).

Între 17 și 30 septembrie a fost deschisă, la Galeriile Mall din Londra, prima expoziție de artă românească contemporană în Marea Britanie, la care au participat 29 de pictori și 6 sculptori, alcătuind, prin lucrările lor, o selecție succintă, dar relevantă pentru multitudinea de opțiuni ale unor creatori atașați deopotrivă temeiiilor de tradiție și elementelor înnoitoare ale unei culturi remarcabile în concertul de voci specifice ale națiunilor lumii. Semnînd prefața catalogului, Dan Grigorescu situează contribuțiile expozanților în raport cu aceste majore și complementare repere, față de care prezintă publicului britanic opera unor artiști români reprezentativi cum sînt Viorel Mărginean, Ion Stendl, Ion Bitzan, Gheorghe I. Anghel, Petru Popovici, Ion Dumitriu, Horea Paștina, Sultana Maitec, Ion Pacea, Marius Cilievici, Vasile Grigore, Mihai Buculei, Vasile Gorduz, Neculai Păduraru, Napoleon Tiron ș.a., încheindu-și textul cu următoarele cuvinte: « În România, în anii din urmă, artiștii din țara lui Brâncuși sînt convinși și încrezători în contribuția lor la arta europeană ».

Întrunit la Paris, biroul Consiliului Audiovizual Mondial pentru editarea și cercetarea artei (CAMERA) l-a ales ca președinte pe criticul Dan Hăulică. Operînd în colaborare cu UNESCO, avînd-și sediul în capitala Franței, CAMERA dezvoltă un program de creație și de studii privind legătura dintre căutările artistice și noile tehnologii ale comunicării, cu scopul de a stimula curiozitatea creatorilor pentru emergența audiovizualului și de a susține, prin festivaluri, dezbateri și alte confruntări de anvergură, documentarea vizuală asupra artei contemporane. Prin însăși natura lor, aceste activități se situează la o răscruce interdisciplinară, pe care o ilustrează și componența internațională a Consiliului. Între membrii săi figurează regizori, critici de artă, teoreticieni, pictori și arhitecți, cum sînt Michelangelo Antonioni, Giulio Carlo Argan, Jean-Michel Arnold, Enrico Fulchignoni, Hans Hartung, Tadeusz Kantor, Jean-François Lyotard, Ion Nicodim, Renzo Piano, Paolo Portoghesi, Alain Resnais, Josef Svoboda.

simeze

În cadrul Convenției de colaborare dintre U.A.P. din R.S.R. și U.A.P. din U.R.S.S., în luna august s-a deschis, la Moscova, o amplă expoziție personală a pictorului ieșean Dan Hatmanu, cuprinzînd 38 de picturi și 14 lucrări de grafică, create în ultimii ani și reunite în ciclul intitulat « Iași. Amintiri sentimentale ». Așa cum afirmă în catalogul expoziției criticul de artă dr. Alexandru Cebuc, peisajele sînt calde și lirice, exprimă dragostea pictorului pentru natură, pe care o vede vie, poetică și activă, subordonînd creația sa unei interpretări constructive a realității.
Expoziția s-a bucurat de aprecierea caldă a specialiștilor și a publicului moscovit.

Autoportret cu țigară

Unanimitate

AGENDA U.A.P.

oaspeți de peste hotare

În luna septembrie, s-au aflat în vizită în țara noastră și au avut întrevederi cu reprezentanți ai conducerii Uniunii, în cadrul schimburilor culturale, *Guy Commagnac de Langson* (președinte fondator al organizației « Solidaritatea umană prin arte », pentru discuții despre organizarea unor expoziții), *Ines Bruhn*, *Irene Marquardt*, *Peter Schliebner* și *Volkmar Kühn* (delegați ai U.A.P. din R.D. Germană), *Lao Chongpin* și *Wang Xueya* (comisari ai expoziției de pictură contemporană chineză de la Muzeul de Artă al R.S.R.).

călătorii

În luna septembrie, sculptorul *Mihai Buculei* s-a deplasat în Marea Britanie, în calitate de comisar al expoziției de artă plastică românească organizate la Londra, iar pictorul *Bogdan Scărlătescu* a făcut o călătorie de studii și documentare în Bulgaria.

calendar

adoc, manole, gabriela, sculptor
n. 1926, nov. 14, Pleșani (Suceava)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1952) cu C. Baraschi, I. Irimescu, C. Baba
Debut: 1946
1957: Mențiune la Festivalul internațional al tineretului de la Moscova
1959: Premiul III la Festivalul de la Viena
1981: Premiul « Ion Andreescu » decernat de Academia R.S.R.
1981: Premiul I la Festivalul Național « Cîntarea României »

antonescu, marta, pictor
n. 1916, nov. 19, Iași
Studii: Academia de Arte Frumoase Iași (1941)
Debut: 1937

baba, corneliu, pictor
n. 1906, nov. 18, Craiova
Studii: Școala de Arte Frumoase Iași, cu N. Tonitza
Debut: 1930
Laureat al Premiului de Stat (1953)
Maestru emerit al artei (1954)
Membru de onoare al Academiei de artă U.R.S.S. (1958)
Medalia de aur la Expoziția Internațională de ilustrație de carte Leipzig (1960)
Artist al poporului 1962)
Membru corespondent al Academiei R.S.R. (1963)
Membru corespondent al Academiei de artă din Berlin—R.D.G. (1964)
Profesor universitar emerit al R.S.R. (1973)
Premiul Expoziției Internaționale de pictură realistă din țările socialiste, Sofia (1973)
Premiul U.A.P. (1978)
Premiul «Rafael», Academia Română din Roma (1983)

biciola, eugenia, sculptor
n. 1901, nov. 27, București
Studii în Spania (1939—1941) și la București (1947—1949)
Debut: 1948

blendea, c. vasile, sculptor, pictor monumentalist
n. 1895, nov. 2, Peștișani (Craiova)
Studii: la Paris (1927—29); membru al Școlii române de la Fontenay-aux-Roses

covrig, aneta, grafician
n. 1936, nov. 11, Brașov
Studii: I.A.P. « Ion Andreescu » (1967) cu Ladislau Feszt, Andrassy Zoltan
Debut: 1967

dona, nuni, pictor
n. 1916, noiembrie 14, Vaslui
Studii: Academia de Arte Frumoase Iași cu Fr. Șirato
Debut: 1939
1942 — Premiul « A. Simu » pentru pictură

cizek, olga, grafician
n. 1931, nov 14, Moreni
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1966)
Debut: 1966

erdös, paul, grafician
n. 1916, nov. 2, Hurez (Carei)
Studii la Școala de pictură Baia Mare (1933—1935), apoi la Budapesta și Paris
Debut: 1933
1962 — Laureat al Premiului de Stat
1964 — Maestru emerit al artei
1982 — Premiul special al U.A.P.

florescu, radu, critic
n. 1931, nov. 13, București
Studii: Facultatea de istorie, Universitatea București
Debut: 1954

horșia, horia, critic
n. 1926, nov. 25, Dumbrăveni (Brașov)
Studii: Facultatea de Filologie, Universitatea Cluj-Napoca
Debut: 1954

ionițoiu, ioanil, pictor
n. 1906, nov. 10, Delea (Craiova)

mușatescu, sanda, pictor scenograf
n. 1926, nov. 20, Suceava
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1952)
Debut: 1952
1954 — Premiul II pentru scenografie la concursul tinerilor artiști
1969 — Premiul « Amfora » al Comitetului Municipal pentru Cultură și Artă
1984 — Medalia de bronz pentru reprezentarea colectivă a artiștilor români la Trienala Internațională de scenografie și costume de la Novi Sad

nazarie, gabriela rodica, pictor scenograf
n. 1921, noiembrie 19, Galați
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1953

nicolin, constantin, sculptor
n. 1931, nov. 10, Zătreni (Craiova)
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1957

ostap, andrei, sculptor
n. 1921, nov. Chișinău
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1950) cu C. Medrea, B. Caragea
Debut: 1945
1955 — Premiul concursului « Monumentul Independenței »
Mențiuni la concursurile « Monumentul ostașului român » și « Monumentul Grivița ».

pleșa, carol, sculptor, pictor
n. 1911, noiembrie 17, Alba Iulia
Studii: Academia de Arte Frumoase București cu C. Medrea
Debut: 1936

rizoiu, gheorghe, artist decorator
n. 1926, nov. 15, București
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu »
Debut: 1945

șerbănescu, (bănișor), anca, pictor
n. 1921, nov. 26, Iacob Deal
Studii: Academia de Arte Frumoase (1940—1946) cu C. Ressu
Debut: 1949

teodorescu, humă, ecaterina, artist decorator
n. 1926, nov. 12, Odorhei
Studii: I.A.P. « Nicolae Grigorescu » (1953)
Debut: 1956

vasiliu (falti), vasile, sculptor
n. 1902, nov. 18, Fălticeni
Debut: 1932

wagner, mihai, sculptor
n. 1911, nov. 10, Stiuca (Lugoj)
Studii: Academia de Arte Frumoase București
1953 — Laureat al Premiului de Stat

zlotescu, gheorghe, grafician
n. 1906 nov. 2, București
Debut: 1933

dans ce numéro:

Le présent numéro de notre revue s'ouvre sur des textes mettant en évidence les significations de l'événement historique du 23 novembre 1986: le référendum dans le cadre duquel le peuple roumain s'est prononcé en faveur d'une réduction de 5% de l'armement, des effectifs et des charges militaires de notre pays. Les articles qui suivent font le tour d'horizon des deux grandes expositions thématiques consacrées à l'idée de paix ainsi qu'aux valeurs et aux héros de notre histoire nationale.

Une série d'articles (pp. 4—13) rendent hommage au peintre Corneliu Baba à l'occasion du 80ème anniversaire de sa naissance. L'illustration présente la création de ce maître de l'art réalise et humaniste qui a dédié toute son existence à l'approfondissement des « grands drames de la peinture » et dont les tableaux témoignant de son effort acharné d'être toujours « de plus en plus dramatique et expressif, de plus en plus peintre ». Des artistes et des critiques d'art appartenant à des générations différentes s'attachent à caractériser cette personnalité d'exception et de définir son originalité et sa place dans le contexte de l'art roumain et de l'art universel. « Pour un homme tel que lui — relève Andrei Pleșu dans son article — la peinture ne saurait se réduire au seul don inné, à un instinct diffus: elle est une forme de dignité humaine, un péril héroïquement accepté, un visage du destin. (. . .) Dans un monde tel que celui du XXe siècle, où être actuel signifie parfois s'attarder à l'infini parmi les problèmes généraux et indifférents, discuter de tout en termes d'une fade objectivité, Corneliu Baba exige avec une inactuelle patience la récupération de l'échelle humaine de l'histoire, la réhabilitation de l'intériorité, avec ses miracles et ses délires ». Considérant que l'univers Corneliu Baba est celui d'une provocation spirituelle, le peintre Sorin Dumitrescu écrit: « L'audace de son œuvre peint, existentiel par prédilection, est veillé par trois archanges de la peinture universelle: Velazquez, Rembrandt et Goya. Le réalisme impassible et monarchique de la vision de Velazquez, l'expression pensive de la lumière errant dans les profondeurs sacrées du clair-obscur rembrandtien, enfin l'effrayante névrose qui hante de long en large l'œuvre dernier de Goya, se confondent dans la tension d'une insolite synthèse personnelle. Une terrible obstination métaphysique anime les ressorts intimes de cette création singulière qui s'abstrait de la mondanité, et du lent brussement des passions aetistiques ». Circonspect à l'égard des nouveautés précaires, sans fondement, de la forme artistique, s'inquiétant des symptômes d'une déshumanisation de l'art de notre siècle, Corneliu Baba sert avec intransigeance une peinture profondément implantée dans la chair même de la condition humaine, connaissant la volupté et le tourment, les victoires et les déchiremants intérieurs, l'équilibre robuste et le tragique plein de dignité, mais jamais la sérénité et non plus d'indifférence. Un tableau de Corneliu Baba ne saurait être une présence agréable, ni une invitation à la rêverie ou à l'oubli. Sa présence se fait sentir impérieusement, nous rappelant que tout ce qui mérite d'être vécu tout au long de notre existence est menacé à chaque instant par la dissolution, par la destruction. Dans la fructueuse solitude de son grand âge, Corneliu Baba est le peintre qui se soucie du bien et du mal en ce bas monde.

La section théorique (pp. 14—24) réunit des points de vue, des notations et des argumentations sur le thème « Art-énergie-temps ». Nous envisageons moins de consituer une succession didactiquement cohérente d'explicitations, que d'en reformuler une ancienne question tout en le laissant ouverte à des recherches ultérieures. L'interrogation naît d'une vision sémiotique et configuratiste de l'œuvre d'art, dont la présence objectuelle nous paraît être d'une expressivité quasi-subjective et personnalisée, due à ces flux et reflux, tensions et détentes, expansions et contractions, déversements et accumulations qui se retrouvent dans la vie psychique tout autant que dans les relations interhumaines et les processus naturels. L'œuvre peinte, pareillement à l'œuvre musicale livre sa charge sémantique, spirituelle, en vertu d'une congruité profonde des schémas de tension et de solution, ce qui présuppose un séquencement de la vision intuitivement globale, en parcours de lecture devenus — comme l'écrit Solomon Marcus — tout autant de discours. Opérant une série de distinctions pertinentes entre le temps physique, le temps existentiel et le temps de création, Anca Oroveanu manifeste son inquiétude quant à la viabilité de la communication intersubjective d'un art où la dissolution du temps subjectif et du temps objectif nous dispense non seulement de regrets mais aussi d'espérances. A son tour Alexandra Titu soulève le problème des révisions essentielles imposées à l'art par les théories contemporaines sur la matière et l'énergie, la forme et la matière, l'espace et le temps, tandis qu'Anca Vasiliu traite des significations nouvelles de l'images, dues à la force structurante d'un modèle qui confère à l'œuvre d'art une charge énergétique, une force d'émanation. Considérant que la peinture est comme la vie et le monde semblable à une unique peinture géante, Mihai Sârbulescu met en évidence la tension créatrice qui correspond à l'aspiration centripète de l'artiste situé quelque part sur la grande circonférence de la Peinture. Aussi dans les notations d'Octav Grigorescu on trouve impliquée la temporalité, car l'artiste n'est attentif qu'à son mode d'être dans le monde; il confond dans l'image les traces gravées dans sa mémoire, les données du vu et le pressentiment du non-vu qui pourrait pousser du noyau de l'actualité. De même, à travers les collectivités de signes—traces qu'elle ordonne, Alexandrina Gheție cherche une modalité de dessiner les échanges énergétiques quasi-métaboliques entre la conscience et le monde. Deux autres artistes présentés dans ce numéro se rattachent par leurs préoccupations à la problématique de la section théorique: Constantin Flondor — attentif aux corrélations entre le temps vécu et le déroulement des phénomènes du dehors, dessinant toujours la même question qu'il se pose (« comment est le monde? ») et Mariana Macri dont les portes et emblèmes émanent une énergie secrète, ravivant l'espoir d'accéder à quelque chose de plus élevé et de plus vaste. Il serait peut-être légitime de parler d'une image-force, où la lumière chante les noms cachés dans les profondeurs de l'être; c'est l'exhortation qui se dégage de l'essai du compositeur Corneliu Cezar, lequel traite de la « musique-force » et de l'aspiration de refaire l'unité ontologique du sujet et de l'objet ou au moins de la révéler. Il y a peut-être aussi une image-force qui chante dans la lumière le nom profond des choses.

Corneliu Baba

Fils du peintre Gheorghe Baba, l'artiste est né le 18 novembre 1906 à Craiova. Licencié de la Faculté de lettres de Bucarest en 1930, il étudie ensuite à l'Académie des Beaux-Arts de Jassy sous la direction de Nicolae Tonitza, et obtient son diplôme en 1938. Nommé maître-assistant (1941) puis titulaire de la chaire de peinture de cette même Académie en 1946. Il s'établit définitivement à Bucarest en 1950. Nommé professeur à l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » en 1958. A partir de 1941 il participe aux Salons officiels, aux exposition d'Etat, a de nombreuses expositions d'art roumain organisées à l'étranger ainsi qu'à d'importantes manifestations internationales: Venise (Biennales de 1954 et 1956); Varsovie (1955); Moscova (Première exposition d'art plastique des pays socialistes, 1958); Leipzig (Exposition internationale d'illustration de livres, 1960); Rome (Exposition internationale d'illustration de livres, 1963); Tokyo (Exposition internationale organisée à l'occasion du Congrès de l'AIAP, 1966); Varsovie (« La victoire sur le fascisme », 1970); Berlin-R.D.A. (Exposition d'art graphique militant, 1971); Sofia (Première exposition internationale de peinture réaliste engagée des pays socialistes, 1973); « 30 années victorieuses » — exposition ouverte à Moscou, Berlin (1975), Prague, Budapest, Sofia, Plovdiv (1976). Expositions personnelles à Bruxelles (1964), Berlin (1964), Bucarest (1978). Prix et distinctions: 1955 — Médaille d'or à l'exposition internationale de Varsovie; 1960 — Médaille d'or à l'Expositions internationale d'illustration de livres de Leipzig; 1973 — Prix pour le portrait, attribué dans le cadre de la Première exposition de peinture réaliste engagée, Sofia. 1958 — Maître émérite ès arts et artiste du peuple de la Roumanie; Professeur universitaire émérite de la R. S. de Roumanie; Membre d'honneur de l'Académie d'Art de l'U.R.S.S.; Membre correspondent de l'Académie d'art de Berlin (R.S.A.); Membre de l'Académie « Tomaso Campanella » de Rome.

Constantin Flondor

Né le 16 décembre 1936 à Cernăuți (Bucovine). Diplômé de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1960). Débute en 1962. Membre du groupe « 111 » puis du groupe « Sigma I » (1968—1974). Expositions personnelles à Timișoara (1968), Lugoj (« Entre ciel et terre. Notes pour une nostalgie », 1985). Expositions d'art roumain organisées à l'étranger: 1969 — Novi Sad, Belgrade; 1971 — Edinbourgh; 1982 — Jena. Expositions internationales: Milan (Triennale d'arts décoratifs, 1968); Nürnberg (Biennale d'art constructiviste. « Elements + principes », 1969); Eindhoven (Photographie conceptuelle de l'Europe de l'Est, 1977).

Mariana Macri

Née le 10 septembre 1939 à Bucarest. Diplômée de l'Institut d'Arts plastiques « N. Grigorescu » de Bucarest (1967). Débute en 1963. Expositions personnelles à Bucarest (1969, 1971, 1977, 1986), Caen (1986). Expositions internationales: Paris (Exposition internationale d'art décoratif, 1969); Dortmund, Prague, Bratislava (Exposition de tapisserie, 1977).

UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI DIN R.S.R.
BIBLIOTECA
Nr. ...